Que sais-je ?

LA MUSIQUE ALLEMANDE

PAR CLAUDE ROSTAND

PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

LA MUSIQUE ALLEMANDE

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ

Professeur d'Histoire de la Musique
au Conservatoire National Supérieur de Musique

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Louis AUBERT et Marcel LANDOWSKI, *L'orchestre.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes et la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Evelyn REUTER, *La mélodie et le lied.*
Frédéric ROBERT, *La musique française du XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
José SUBIRA, *La musique espagnole.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGELY, *La musique hongroise.*

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES
N° 894

LA MUSIQUE ALLEMANDE

par

Claude ROSTAND

DEUXIÈME ÉDITION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1967

DIX-HUITIÈME MILLE

DU MÊME AUTEUR

L'œuvre de Gabriel Fauré (J.-B. Janin, édit.).
Richard Strauss (La Colombe, édit.).
La musique française contemporaine (Presses Universitaires de France).
Les chefs-d'œuvre du piano (Le Bon Plaisir-Plon).
Les chefs-d'œuvre de la musique de chambre (Le Bon Plaisir-Plon).
Entretiens avec Darius Milhaud (Julliard, édit.).
Entretiens avec Francis Poulenc (Julliard, édit.).
Entretiens avec Igor Markevitch (Julliard, édit.).
Olivier Messiaen (Editions Ventadour).
Pierre-Octave Ferroud (Durand & Cie, édit.).
Brahms (2 vol.) (Le Bon Plaisir-Plon, édit.).

EN PRÉPARATION

Verdi (Le Bon Plaisir-Plon).
Debussy (2 vol.).

DÉPOT LÉGAL

1re édition .. .. .. 3e trimestre 1960
2e — .. .. .. 4e — 1967

TOUS DROITS
de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

© 1960, *Presses Universitaires de France*

INTRODUCTION

Le titre donné à ce petit volume doit être précisé. Il pourrait laisser à penser que l'on a eu la prétention de faire tenir en ces pages une histoire des principaux maîtres et des principales œuvres de la musique allemande. En fait, ce que l'on a tenté de résumer ici devrait plutôt s'intituler *Histoire des idées de la musique des Allemagnes*, ce qui n'est ni concis, ni élégant, mais condense l'esprit que l'on a donné à ces pages.

En effet, vue sur toute l'étendue des siècles qu'elle embrasse, et sur celle des territoires mouvants où elle s'est développée, cette musique n'est pas celle d'une Allemagne unique, mais au contraire combien multiple, agitée, voire fiévreuse, dans le temps comme dans l'espace.

Des événements historiques, nous rappellerons l'essentiel à chacune des étapes que nous parcourrons dans les chapitres qui suivent. De la géographie, nous n'aurons qu'occasionnellement à nous préoccuper. Aussi voudrait-on, au seuil de ces pages, attirer l'attention sur la position particulière de cette mosaïque d'Allemagnes qui, au centre de la péninsule européenne, est cernée par des pays dont l'unité, soit politique, soit spirituelle, est toujours plus solide et plus ancienne : Scandinavie, Pologne, Italie, France, Angleterre, Pays-Bas. Nous verrons que, sur le plan musical, la plupart de ces pays

unifiés — ou représentant des entités culturelles homogènes — seront toujours en avance sur les Allemagnes, cette sorte de plate-forme centrale qui est la grande terre de passages du Nord au Sud et de l'Ouest à l'Est, réseau de routes et de communications où toutes les idées passent et ne se fixent que lentement, mais où toutes les possibilités circonvoisines aboutissent cependant, comme au foyer central d'une gigantesque usine : d'une part, les marches extérieures, cette Allemagne du Nord, terre poétique, romantique, terre des légendes, sans cesse ouverte sur les influences françaises, bourguignonnes et néerlandaises, et cette Allemagne du Sud, terre catholique que la barrière des Alpes n'empêche pas d'être en constante communication avec l'Italie ; et d'autre part, la région centrale, ce creuset de l'Allemagne moyenne où va s'opérer la chimie des siècles, terre de synthèse où naîtra le maître de toutes les synthèses, J.-S. Bach, qui, sans la France et l'Italie, n'aurait pas été le génie complet et universel qu'il est.

En outre, il ne saurait être traité de la musique allemande au sens moderne de ce dernier mot en laissant délibérément de côté la musique d'un pays politiquement et ethniquement distinct, l'Autriche, où de grands compositeurs, originaires de l'Allemagne proprement dite, Beethoven et Brahms par exemple, ont accompli la plus grande partie de leurs carrières, tandis que les génies autochtones, de Mozart à Schoenberg, apportaient leur pierre au vaste édifice allemand. Il n'est pas question de vouloir placer cette étude sous le signe abusif de la *Pax teutonica*, mais il a paru impossible de ne pas tenir compte de l'unité musicale cimentant entre eux les pays germaniques, quelles qu'aient pu être, au cours des siècles, leurs destinées géogra-

phiques, religieuses et politiques, et quelque dissemblables que puissent être, et demeurer, leurs caractères ethniques profonds.

Il semble bien, d'ailleurs, que, dans l'ensemble de ces pays, la musique se présente, à travers l'histoire, comme un phénomène social d'une nature assez particulière, phénomène qui possède ses coordonnées dans tous ces pays, mais qui ne les possède telles que dans ceux-ci. Par ailleurs, il ne saurait être question, dans une étude aussi brève, de vouloir faire un travail analytique et simplement énumératif des grandes œuvres de la musique allemande : étant donné la richesse de celle-ci et le nombre considérable de compositeurs importants, une telle méthode n'eût conduit qu'à redire de façon trop résumée ce qui a déjà été très bien et très complètement dit dans les différentes monographies existant sur les maîtres allemands. Plutôt que de refaire un travail aussi inutile, on a pensé qu'il était préférable de tenter une synthèse des idées de la musique allemande, de leurs sources, de leurs grands courants, et de situer les compositeurs dans la perspective de ces idées.

Enfin, pour que cet essai de synthèse soit aussi complet que possible, et pour tâcher de retrouver les origines profondes du phénomène musical en pays germaniques, on a été amené à se référer souvent à l'histoire politique et littéraire de ces pays. C'est ce qui fait que les divisions adoptées pour clarifier le sujet évoquent parfois des événements ou des périodes qui ne semblent pas toujours avoir un rapport direct avec l'évolution de la musique elle-même.

C'est ainsi que dans un premier chapitre intitulé schématiquement « Période impériale » nous englobons les siècles allant de l'époque germanique primitive à la fin du Moyen Age. Le second, que nous appelons non moins schématiquement « Période princière », examine les effets musicaux de la Réforme et de la Guerre de Trente Ans, dans une société de petites cours princières et ecclésiastiques jusqu'au début du XVIII^e^ siècle. Le troisième correspond à la période communément appelée l'*Aufklärung* dont l'apogée se situe au milieu du XVIII^e^ siècle, ce qui coïncide à peu près avec la mort de J.-S. Bach. Le quatrième comprend les époques dites d'*Humanisme classique* (dont le sommet se place en 1800) et de *Sturm und Drang*, ce qui nous amène environ à la mort de Haydn. Le cinquième concerne le pré-romantisme, ce qui, pour la musique allemande, désigne le début du XIX^e^ siècle, c'est-à-dire une période sen-

siblement en retard par rapport au pré-romantisme littéraire. Le sixième est consacré au plein romantisme dans le cadre de la formation de l'unité allemande. Le septième, aux lendemains du romantisme, époque où cette unité est réalisée et déclenche ses premiers débordements nationalistes. Enfin, le huitième chapitre passe rapidement en revue les différents mouvements qui ont marqué la première moitié du XX^e siècle ; et, en cette dernière période, après le superbe accident romantique et ses conséquences souvent monstrueuses sur le plan du nationalisme isolationniste, nous verrons la musique allemande retrouver sa vocation traditionnelle aux côtés de ses deux aînées, la musique française et la musique italienne, trio sans lequel la musique universelle n'aurait pas la physionomie que nous lui connaissons.

CHAPITRE PREMIER

PÉRIODE IMPÉRIALE DES ORIGINES A LA FIN DU MOYEN AGE

De même que les Allemagnes ont mis des siècles à s'organiser socialement et politiquement, de même la formation d'une école musicale allemande a longtemps fait attendre des résultats cohérents. A cet égard, il est même curieux de constater que ces pays, où l'on fait volontiers un complexe de supériorité musicale, ne sont parvenus que très tard à un art original et autonome. Ce retard est considérable si l'on pense à la France, à l'Italie, aux Pays-Bas et à l'Angleterre. En fait, la formation d'une musique artistique allemande originale et autonome ne commencera qu'à partir de la Réforme, les résultats substantiels devant ensuite se faire attendre pendant une longue période d'influences étrangères. Mais c'est à l'époque précédant Luther que nous nous plaçons maintenant, époque la plus pauvre et la plus obscure de la musique allemande.

Ceci tient à la façon souvent fâcheuse dont les empereurs germaniques ont compris leur rôle gouvernemental à l'intérieur. Le « chaos impérial » de cette période tient à ce que les empereurs, uniquement soucieux de défendre leur position théorique de descendants des César et de Charlemagne, pleins de la nostalgie que leur laissait le souvenir du Saint-Empire romain germanique qui s'étendait de la Baltique à la Méditerranée et de la Meuse à l'Oder, ont complètement négligé l'organisation intérieure de leur domaine réel, organisation qui restait

livrée à l'initiative de puissances vassales (familles seigneuriales ou villes libres), puissances dont la prolifération anarchique allait préparer pour longtemps le triomphe des particularismes allemands.

Dans cette société mouvante et chaotique qui, depuis la période carolingienne, est soumise à tous les vents de toutes les idées, les seules premières manifestations musicales connues et valables — qui ne sont d'ailleurs pas des produits exclusifs du sol allemand — sont les œuvres des chanteurs populaires et jongleurs. C'est de ce fonds que sortira plus tard l'art des *Minnesänger*.

Transmis d'abord par voie orale, et n'ayant fait que tardivement l'objet de rédactions probablement déformantes, cet art des chanteurs populaires nous est mal connu. On sait toutefois que ces baladins perpétuaient certaines traditions germaniques (chansons de guerre, d'amour ou de saisons, parfois dansées et accompagnées d'instruments). Cet art post-carolingien est rudimentaire, fort en retard sur l'art littéraire dont il s'inspire souvent. Les sources littéraires de ces premiers balbutiements musicaux sont tantôt des *Heldenlieder* d'origine germanique (*Le chant de Hildebrand*, 820), tantôt des poèmes d'inspiration chrétienne provenant des monastères d'Alémanie (*Heliand*, le *Livre des Evangiles*, *Le chant de Louis*). Ce sont aussi, à la période des empereurs saxons et des premiers Saliens, des poèmes comme *Le chant d'Annon*, des dialogues et récits versifiés comme ceux de Hrotsvit (X^e^ siècle), première poétesse allemande connue, mais de culture latine. Ce sont enfin, au XI^e^ siècle, à la période pré-courtoise précédant le siècle des Hohenstaufen, les poèmes de jongleurs évolués que l'on a appelés *Spielleute* (épopées du *Roi Rother*, du *Duc Ernest*, ou de *Morolf*). De tels témoignages ne nous donnent qu'une bien faible idée de ce que fut la musique allemande en cette époque primitive ; mais on sait que le procédé stylistique de l'allitération y était courant, ce qui est à retenir si l'on songe à l'usage qu'en feront ensuite la poésie et la musique chantée jusqu'à Wagner et Strauss.

Par contre, nous savons que, sur le plan social, ces jongleurs, vagabonds pour la plupart, étaient considérés comme rôdeurs douteux, suppôts de Satan, païens, Tziganes avant la lettre. Ils resteront toujours un peu en marge de la société, car si c'est en partie grâce à eux que nous fut transmis le patrimoine poétique et musical de l'époque, ce sont eux aussi qui répandaient les chansons galantes, voire grivoises, dont les sujets étaient fort désapprouvés par le clergé.

Sur le plan religieux, deux éléments musicaux se combinent

à l'époque post-carolingienne : des traditions de chant gothique dues aux premiers Germains convertis au christianisme, et le chant grégorien que Charlemagne avait imposé à ses Etats en 805, le latin et l'allemand coexistant.

I. — Les Minnesänger

La période suivante (XII^e^ et XIII^e^ siècles), période dite des Hohenstaufen, nous livre mieux ses secrets. C'est l'époque florissante des *Minnesänger (Minnesang* signifie à peu près *chant d'amour*, le mot *Minne* englobant les deux notions de *souvenir* et d'*amour*). La musique lyrique des *Minnesänger* est déjà typiquement allemande par la façon dont elle annonce le Lied en consacrant l'union de la parole et de la musique. Les *Minnesänger* empruntent volontiers leurs thèmes à la poésie lyrique française (poésie provençale et cycles de *La Table ronde* ou de *Tristan*). Le caractère populaire de l'art des jongleurs disparaît : le *Minnesänger* est souvent un chevalier (Wolfram von Eschenbach, Rudolf von Fenis, Hartmann von Aue, Heinrich von Weldeke, Friedrich von Hausen, Heinrich von Morungen, Reimar von Hagenau), à moins qu'il ne porte le nom impérial d'Henri VI. Il s'adresse à une société aristocratique. Le *Minnesang* est un art savant, d'une technique raffinée. L'auteur est à la fois poète et compositeur. Le thème dominant de ses chansons est directement issu de l'esprit et de l'organisation de la société féodale : c'est l'amour-soumission à la femme aimée (Dame ou Souveraine).

La personnalité dominante du *Minnesang* est Walther von der VOGELWEIDE (Autriche, fin XII^e^, début XIII^e^) dont le manuscrit de Colmar nous conserve quelques-uns des rares éléments mélodiques que nous possédions de cette époque. Son originalité est de combattre la précocité et le maniérisme envahissants. Il lutte aussi contre l'idée de *Minnedienst* strict (véritable vasselage d'amour), et préconise l'amour partagé, ce qui, en cette époque de soumission à la femme, est osé. Pour autant qu'on puisse en juger, l'inspiration mélodique de Walther est élégante, souple, naturelle et simple. La vertu essentielle de ce premier maître allemand est d'avoir su trouver une solution entre la vulgarité populaire et le byzantinisme savant. Après lui, le *Minnesang* retournera au pire maniérisme et à la verbosité pédante.

Cette école s'embourgeoisera aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles (l'amour de la Dame fait volontiers place à celui pour la Dive bouteille) : la nouvelle structure économique et financière des pays allemands, le développement des villes où nous

voyons se constituer une aristocratie progressiste d'artisans et de marchands en pleine ascension sociale expliquent ce phénomène de démocratisation du *Minnesang*. Et avec cette ascenson sociale, nous voici arrivés à l'époque des *Meistersinger* (maîtres chanteurs).

II. — Les Meistersinger

Bien que le *Meistergesang* soit animé d'un esprit nouveau, il n'en est pas moins une suite du *Minnesang*. L'art des maîtres chanteurs, survivance du chant lyrique et courtois, maniéré et plus byzantin encore que celui des *Minnesänger*, porte en lui son germe destructeur : le principe en est que le meilleur poète est le plus savant. C'était ériger le pédantisme en dogme. Et c'est pourquoi ces poètes-chanteurs, gonflés d'une science souvent inutile, portaient le nom de « maîtres ».

L'un des premiers et des plus connus est Heinrich von Meissen ; répondant à l'aimable surnom de *Frauenlob*, ce qui signifie« panégyriste des dames» ; mort en 1323 à Mayence, il est traditionnellement considéré comme le fondateur, en cette ville, de la première école de maîtres chanteurs. Ainsi parti des bords du Rhin, le *Meistergesang* s'étendra vite vers l'est, et trouvera son apogée à Nuremberg avec le barbier-chirurgien Hans Folz († 1515), le tisserand Lienhard Nunnenbeck († 1510), et le savetier Hans Sachs (1494-1576).

Malgré cette immense diffusion, et en dépit de son organisation tâtillonne, le mouvement des maîtres chanteurs ne paraît pas avoir eu des incidences profondes sur les destinées de l'art musical allemand : cette technique était basée sur des artifices peu favorables à un art vraiment vivant. Il y a beaucoup de MM. Jourdain et de précieux chez ces commerçants parvenus qui imitent les belles manières de la noblesse et de la chevalerie (ils vont jusqu'à faire des armes et à organiser des tournois), et qui tiennent des assemblées d'une solennité comique et naïve dont Wagner a fait une caricature nullement outrée.

Tout n'est certes pas à rejeter dans ce que produisit le *Meistergesang*, notamment dans l'inspiration des « maîtres » cités plus haut, lesquels, en y adjoignant les noms de Regenbogen et de Heinrich von Müglen, ont su résister au formalisme tracassier qui prohibait au départ toute possibilité d'invention personnelle : le rôle du *Merker* (marqueur), immortalisé par Beckmesser, résume l'esthétique pointilleuse, et vouée à la paralysie, de ce gigantesque mouvement social dont le développement est très curieux. Ces artistes bourgeois

se sont, en effet, d'abord appuyés sur l'Eglise, constituant des groupements de laïcs, sorte de patronages musicaux pour adultes, dont le but initial était d'apporter aux offices un certain luxe vocal. Puis peu à peu, l'organe se différenciant de la fonction, ils se sont pris d'une fièvre créatrice toute personnelle : il ne s'agit plus de chanter l'office, mais de produire des œuvres abordant des sujets de théologie ou de morale données en de minutieux tournois lyriques sur le modèle des *Disputations* universitaires ; bientôt, les sujets dévient, et si ces assemblées ont toujours lieu à l'église, elles perdent de vue la poésie religieuse qui était leur vocation première ; et de la sacristie au cabaret d'en face il n'y a pas loin ; d'où le *Zechsingen* (chant de beuverie) qui va du simple profane au gaillard ; mais là encore le formalisme le plus rigoureux continue de régner dans les créations de ces bourgeois en goguette qui conservent, le verre à la main et la gaudriole aux lèvres, la dialectique poétique et la scolastique musicale des gens d'église sous la protection de qui ils s'étaient d'abord placés.

En dépit des éléments de stérilité qu'il portait en lui, le *Meistergesang* survivra longtemps encore, mais de façon assez théorique (à la fin du XVII^e^ siècle paraîtra une sorte de traité vantant les *progrès, l'utilité et les principes de l'art charmant des maîtres chanteurs*, en lequel Wagner puisa sa documentation ; et à Ulm une société de ce genre ne s'est dissoute qu'en 1839). Il semble que le phénomène du *Meistergesang* et ses survivances puisse s'expliquer par la façon dont les classes dirigeantes allemandes se seront toujours arrangées pour tenir les classes moyennes et populaires à l'écart des affaires nationales (cela est constant dans l'histoire politique de ce pays, jusqu'aux XIX^e^ et XX^e^ siècles).

L'aventure, naïve au fond, des maîtres chanteurs, n'a cependant pas absorbé la totalité de la vie musicale allemande avant la venue de Luther. D'abord, la tradition lyrique courtoise et chevaleresque du *Minnesang* se survivra dans certains milieux aristocratiques des XIV^e^ et XV^e^ siècles avec des poètes autrichiens tels que les chevaliers Hugues de MONTFORT et Oswald von WOLKENSTEIN : mais ces artistes nobles reprennent la tradition de Walther, et s'orientent vers la simplification et la clarification de la chanson populaire. D'autre part, deux éléments principaux se développent, lentement il est vrai, aux XIV^e^ et XV^e^ siècles : précisément, ce *Volkslied*, cette chanson populaire naturelle, et une discipline savante, les balbutiements d'une science polyphonique.

Cette dernière a eu des débuts laborieux, et ce n'est vraiment que vers la fin du XV^e^ siècle que les compositeurs allemands

commenceront à utiliser les ressources du contrepoint franco-néerlandais dont les jeux subtils les passionneront aussitôt. Ces expériences produisent autant dans le domaine sacré que dans le domaine profane : des recueils tels que le *Buxheimer Orgelbuch* (tabulatures d'orgue) et le *Lochamer Liederbuch* (Lieder polyphoniques) nous en conservent le souvenir. Il s'agit d'une imitation encore très gauche des Français et des Néerlandais. Les principaux noms de cette période sont ceux du très académique Conrad PAUMANN (qui est encore imprégné de l'esprit du *Meistergesang*), d'Arnold SCHLICK (l'un des premiers grands organistes et facteurs d'orgues allemands), de Hartmann SCHEDEL (qui subit lointainement l'influence du gothique français), et surtout d'Adam von FULDA (1445-1505) dont les chansons, cantiques, hymnes et messes sur chanson le font considérer comme le grand primitif classique de cette époque, enfin de Paul HOFHAIMER (1459-1537), organiste autrichien à qui on doit quelques motets latins à 4 voix, et des *Odes d'Horace*.

L'élément naturel, la chanson populaire, se manifeste par contre avec une vigueur infiniment plus grande si l'on en croit le témoignage plus ou moins indirect et incomplet des *Liederbücher* d'Augsbourg et de Heidelberg qui seront repris plus tard sur les suggestions de Herder et de Gœthe, et deviendront l'une des grandes sources du chant lyrique allemand au XIX^e^ siècle. Ces chansons semblent avoir été très répandues dans la société d'alors, et, plus que tout autre élément musical du temps pré-luthérien, elles ont contribué à former la sensibilité musicale allemande. C'est en grande partie grâce à elles que la musique a commencé de devenir une nécessité pour la vie quotidienne de ces peuples. C'est en partie sur elles que s'appuyera la réforme de Luther. Leur influence sera si grande qu'elles pénétreront dans le domaine religieux au moyen du procédé dit de *Kontrafaktur* qui consiste à chanter des textes de cantiques sur des mélodies empruntées à ces chansons profanes, procédé déjà utilisé par Heinrich von LAUFENBERG au milieu du XV^e^ siècle. Mais l'une des figures les plus intéressantes de cette période est celle d'un contemporain de Luther, Ludwig SENFL, compositeur suisse qui fit toute sa carrière en Allemagne (1488-1543). Ses manuscrits, conservés à la bibliothèque de Saint-Gall, nous désignent un excellent compositeur de Lieder polyphoniques, motets, messes d'une réelle beauté expressive, art qui prend souvent ses sources dans l'inspiration populaire et ne sera pas sans avoir une influence certaine sur les idées de Luther.

CHAPITRE II

LA RÉFORME ET LA GUERRE DE TRENTE ANS PETITES COURS ET ÉGLISES LA FORMATION D'UNE GRANDE ÉCOLE DE MUSIQUE SAVANTE

L'effacement progressif de l'idée impériale, l'essor très vivace de la bourgeoisie des villes et la puissance chaque jour accrue des petites et grandes principautés constituant une Allemagne anarchique, tout cela va faciliter le triomphe des idées luthériennes. Celles-ci vont s'imposer suivant un processus que l'on rencontrera d'autres fois dans l'histoire des Allemagnes jusqu'aux XIX^e^ et XX^e^ siècles : ce processus consiste, schématiquement, à s'appuyer sur des idées populaires pour faire triompher un idéal aristocratique, arriver à la droite par la gauche.

Le moine LUTHER (1483-1546) a obtenu de la collectivité allemande l'un des résultats les plus contradictoires qui se puissent imaginer, contradiction d'ailleurs typique de l'âme allemande. Professant des opinions théoriquement libérales et démocratiques basées sur l'idée que l'homme doit être directement en rapport avec Dieu, idée qui était donc contraire à celle de la hiérarchie romaine, la prédication luthérienne déclenche un mouvement de communisme théocratique qui menace vite de remplacer une anarchie par une autre. Mais,

avec le mal, elle apporte aussi le remède : Luther enseigne que cette anarchie, qui est en fait une révolte contre l'ordre temporel établi (les paysans anabaptistes entendent, en effet, profiter de ces troubles pour échapper au réseau des contraintes féodales), ne peut être tolérée, car toute révolte contre l'autorité établie est une révolte contre Dieu ; l'organisation temporelle est une « organisation contre le mal » issu du péché originel, organisation voulue par Dieu lui-même. Le prince se voit investi par Luther d'un caractère et d'une fonction de nature divine. L'organisation princière va bénéficier de cette confusion du temporel et du spirituel : l'homme est libre de s'entretenir avec Dieu sur le plan spirituel, mais il a le devoir d'obéir aveuglément au souverain temporel qui tient de Dieu le glaive destiné à faire respecter l'ordre. La nouvelle société allemande va donc être fondée sur cette liberté spirituelle théorique, et sur la pratique du paternalisme absolutiste des princes dont l'autorité va encore être accrue par la suite lorsque la paix d'Augsbourg (1555) consacrera l'effritement total de l'idée impériale. Les Allemagnes deviennent une « république de monarchies » dans laquelle le peuple et la société sont fatalement exclus des soucis gouvernementaux, la liberté promise par Luther ayant été transférée aux princes. Admirable contradiction, contrat de dupes qui, résumé en la formule *Cujus regio, ejus religio*, va permettre la formation d'une classe d'intellectuels et d'humanistes. Ceux-ci vivront complètement en marge de la vie politique, et se consacreront exclusivement aux problèmes de leur art ou de leur science. En outre, les étroits particularismes nés de cette mosaïque d'états territoriaux permettront à cette classe d'intellectuels de développer et de fortifier un esprit cosmopolite supérieur à ces particularismes politiques puisque l'on a si savamment organisé la séparation de la politique et de la culture. C'est là un phénomène allemand classique : sous prétexte d'idées libérales, le souverain tient le peuple à l'écart des affaires publiques, en lui organisant par ailleurs une rassurante prospérité assaisonnée de loisirs artistiques.

C'est dans cette curieuse société que va se créer, au cours des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, une véritable école de musique savante allemande. Ne disons pas encore « école nationale ». Le cosmopolitisme ambiant, ainsi que le retard de la musique allemande par rapport à ses voisines, vont encore différer cette naissance d'un véritable nationalisme.

On a dit que l'éducation musicale des Allemands avait commencé avec Luther. Cette formule simplificatrice et séduisante n'est que partiellement exacte, mais il est certain que le

Réformateur a donné force et consécration officielle à un mouvement qui se dessinait déjà auparavant. Luther a été très affirmatif : « Dame Musique a été de tous temps chère à mon cœur. Elle est une grâce divine, proche parente de la Théologie. » Ou bien : « Un magister qui ne sait pas chanter, je ne veux pas en entendre parler. » Avec une telle conception, et dans les conditions sociales évoquées plus haut, il est évident que le mouvement collectif vers la musique ne devait pas se faire attendre, et cela d'autant plus que les suggestions du Réformateur ne faisaient que libérer, encourager, canaliser les profonds instincts musicaux du peuple allemand. C'est ainsi que l'on voit bientôt les écoles saxonnes inscrire quatre heures de musique par jour à leurs programmes. A l'église, la facile mélodie de choral, chantée en allemand, va remplacer le difficile grégorien chanté en latin. Subitement, le peuple allemand est plongé dans un bain obligatoire de musique. Sans doute est-il excessif et inexact de voir, comme l'a fait Thomas Mann, dans la musique de cette époque « le vivant symbole où se reconnaît comme dans un miroir l'âme allemande ». Mais il est incontestable que la musique, « Verbe sonore de l'esprit luthérien », et qui s'impose comme un devoir religieux, se crée alors des assises extrêmement solides.

Pendant les deux siècles que nous parcourons ici, la structure de la société musicale allemande va être essentiellement basée sur l'Eglise d'une part, et sur les petites cours princières d'autre part. Pour les raisons indiquées plus haut, et en raison de ces tendances cosmopolites, les influences françaises, néerlandaises, et surtout italiennes vont encore s'accroître (c'est l'époque où les musiciens allemands vont volontiers faire leur apprentissage en Italie). Enfin, ce sera, point capital, le grand éveil de la polyphonie.

I. — L'apport musical de Luther

Comment s'est formé ce « Verbe sonore de l'esprit luthérien » qui allait avoir des conséquences si profondes et si lointaines dans l'histoire de la musique allemande (Nietzsche écrivait encore : « Luther représente toujours pour nous l'événement allemand le plus récent ») ? Tout est parti du fait qu'avec Luther le culte doit se célébrer en langue allemande, de façon qu'au lieu d'écouter un prêtre

qui chante en une langue savante que l'on ne comprend pas, le fidèle puisse, en sa propre langue usuelle, s'adresser directement à Dieu. Il fallut donc créer tout un répertoire nouveau de chants en langue vulgaire, remplaçant les anciens hymnes catholiques latins. La transformation était double : linguistique et dogmatique. Elle ne s'est évidemment pas faite en un jour. Mais il faut dire que Luther et ses prédicants déployèrent une activité prodigieuse pour doter l'Eglise réformée d'une hymnologie nouvelle. Quand ils étaient pressés par le temps, ils se contentaient d'utiliser le procédé déjà connu (v. p. 14) de la *Kontrafaktur* (parfois même, on reprend une mélodie grégorienne connue). Mais ils créent aussi des chants nouveaux, d'un style original, d'une invention vraiment inspirée. C'est ainsi qu'est né le *choral*, forme qui deviendra l'un des piliers de la musique allemande. Luther a déployé là une invention admirable, tant comme poète que comme musicien, et on lui doit des créations impérissables comme le choral fameux *Ein'feste Burg*. Au début, pour des raisons de facilité, le choral est chanté à l'unisson. Et ce n'est que par la suite, à partir de la fin du XVe siècle, qu'il va s'enrichir d'une harmonie syllabique. Il est assez beau de voir ainsi l'une des formes essentielles et essentiellement allemandes de la musique germanique prendre directement sa source dans l'émotion que Luther avait éprouvée à la lecture des psaumes au cours de véritables crises d'inspiration romantique où il laissait littéralement « chanter son âme ».

Le principal collaborateur musical de Luther a été Johann WALTHER (1496-1570), chanteur ecclésiastique à Torgau, et maître de chapelle du duc de Saxe à Dresde. Après Luther, Johann Walther est l'un des producteurs de musique reli-

gieuse les plus féconds et les plus inspirés de la tradition réformée. On lui doit les plus anciens recueils de chants luthériens (*Geystliche Gesangk Büchlein*, 1524), de nombreuses mélodies de choral, des motets, *Magnificat*, *Passion*, dont le style simple est l'une des sources principales de la musique protestante.

Un autre grand nom doit également être cité pour cette période, c'est celui, déjà évoqué plus haut, de Ludwig SENFL qui, attaché à la cour de Bavière, demeurera toujours catholique, mais subit dans une certaine mesure l'influence musicale de la Réforme. D'une extrême richesse mélodique et expressive, ses Lieder polyphoniques doivent être considérés comme des modèles exemplaires du genre. Et à son tour, Luther en subira l'influence.

II. — Destinées de l'art vocal

A la fin du XVI^e^ siècle, la musique vocale allemande va prendre assez rapidement un caractère artistique marqué, tant dans le religieux que dans le profane. Mais en dépit de l'évidence de ce caractère artistique, elle conserve toujours une base fonctionnelle très stricte tenant à l'organisation sociale dont nous avons parlé.

Il faut d'abord citer, dans le domaine religieux, Philipp NICOLAÏ (1556-1608), pasteur protestant qui poursuit l'œuvre de Luther, et nous laisse entre autres deux chefs-d'œuvre du choral, *Wie schön leucht'uns der Morgenstern*, et surtout le fameux *Wachet auf, ruft uns die Stimme*. A peu près à la même époque, Johann ECCARD (1553-1611), élève de Lassus, d'abord chanteur à la chapelle de Bavière, puis maître de chapelle des princes de Prusse-Ansbach, se signale par ses 250 *Geistliche Lieder* polyphoniques et ses messes.

Mais la grande figure de cette génération sera Hans Leo HASSLER (1564-1612), l'un des premiers Allemands ayant reçu une solide formation italienne. Il fut élève d'Andrea Gabrieli à Venise. Organiste et maître de chapelle à Nuremberg et à Dresde, il composa messes, motets et madrigaux dans le plus pur style italien qu'il est ainsi l'un des premiers à introduire en Allemagne, mais il ne tarde pas à trouver un style personnel de caractère germanique avec ses *Psalmen und geistliche Lieder*, ses *Psalmen und christliche Gesänge* « d'après la manière fuguée ». Hassler est évidemment le premier des grands maîtres allemands. Son contemporain, bavarois comme lui, Gregor AICHINGER (1564-1628), d'une personnalité moins

forte, fut aussi l'un des premiers italianisants : après avoir travaillé avec Lassus, il devint l'élève d'Andrea Gabrieli, ce dont on retrouve la trace dans ses *Sacrae cantiones*, ses *Canzonette spirituali*, messes, vêpres et Lieder spirituels.

Pour la génération suivante, la personnalité dominante est celle de Michel PRAETORIUS (1571-1621). Compositeur, théoricien et historien également remarquables, ce fils de pasteur protestant a subi l'influence des Vénitiens auxquels il emprunte la forme du grand motet à double chœur avec accompagnement de cuivres. Maître de chapelle du duc de Braunschweig à Wolfenbüttel, ses œuvres vocales religieuses, écrites dans un contrepoint vigoureux, en font « le représentant central de l'orthodoxie luthérienne dans l'histoire de la musique d'église protestante » (Blume). Ses recueils de motets, les *Musae sioniae*, trahissent l'influence de Lassus, et sa *Polyhymnia caduceatrix* celle de Giovanni Gabrieli. En dépit de ces apports étrangers, le style de Praetorius, artiste sincère et inspiré, est personnel ; il marque le début de la formation d'une « manière allemande », surtout dans la technique du *Lied-Motett*.

Mais ce ne sont là que des précurseurs dont la succession nous amène à l'arrivée du premier grand génie, Heinrich SCHÜTZ (1585-1672) qui, à côté de Buxtehude, va être l'une des deux plus hautes figures du XVII^e^ siècle. En lui vont se réaliser les tendances idéalistes, lyriques et quasi romantiques nées du besoin de méditation et de foi qu'éprouveront les artistes au milieu des souffrances et des ruines de la Guerre de Trente Ans. D'autre part, les contacts internationaux suscités par les mouvements démographiques de la même guerre renforcent encore, chez les musiciens, le cosmopolitisme qui s'était manifesté à la période précédente : grand voyageur (il fit plusieurs séjours à Venise et à Copenhague) son poste principal fut celui de maître de chapelle de l'Electeur de Saxe à Dresde. Sa production est essentiellement vocale et sacrée Comme ses prédécesseurs, Schütz introduit en Allemagne les influences italiennes et, plus encore

que Praetorius, il contribue à la formation d'un style allemand annonçant déjà l'art de J.-S. Bach.

Les influences italiennes qu'il subit pour les germaniser ensuite sont d'une part celle de Giovanni Gabrieli dont il fut l'élève (grands ensembles à double chœur), et d'autre part celle de Monteverdi qu'il connut (style dramatique de la déclamation qu'il adapte à la plastique particulière de la langue allemande). En fervent luthérien, Schütz eut essentiellement le souci de mettre le mot en musique, et le mot allemand, ainsi que le veut la liturgie réformée ; c'est par cela surtout que ce phénomène de germanisation s'accomplit. Dès ses *Psaumes de David* (1619), il déploie un style récitatif vigoureux. En 1623, il introduit dans la musique un genre nouveau, l'*histoire sacrée*, sorte d'oratorio auquel il donne une physionomie originale, d'une puissance dramatique romantique avant la lettre *(Histoire de la Résurrection)* en prenant pour poème le texte de l'Evangile. Dans ses *Cantiones sacrae* (1625) conçues dans le style madrigalesque de Lassus, il introduit un chromatisme affirmé, chromatisme qui, à toutes les époques, demeurera l'un des caractères permanents de la musique allemande. Dans ses *Petits concerts spirituels* (1636-39), composés pour les ensembles restreints de solistes remplaçant la chapelle de Dresde dissoute pendant l'un des drames de la Guerre de Trente Ans, sa musique se fait de plus en plus lyrique et expressive, d'un lyrisme correspondant à l'exaltation de sa foi. Dans *Les sept paroles du Christ* (1645), il atteint presque au ton pathétique de l'opéra monteverdien (notons, en passant, qu'en 1627 Schütz avait composé un opéra, *Dafne*, le premier ouvrage de ce genre en langue allemande ; cette partition est malheureusement perdue). Ces deux dernières séries

de chefs-d'œuvre pour solistes ont donc été conditionnées directement, quant à la forme et au style, par les événements de la Guerre de Trente Ans. En effet, quand celle-ci prendra fin, la chapelle de Dresde sera reconstituée, et Schütz reviendra aux grands ensembles polyphoniques : d'une part avec ses motets (1648) d'un germanisme affirmé en style d'imitation rigoureuse s'opposant à la « facile » invention mélodique italienne, et d'autre part avec ses *Douze chants spirituels* (1657) qui sont des monuments incomparables. Il ne tournera cependant pas complètement le dos à l'Italie, car l'un de ses chefs-d'œuvre, *L'histoire de la Nativité* (1660-64), est, par la coupe, la déclamation et l'instrumentation, un véritable opéra sacré à l'italienne.

En son grand âge, il évoluera vers la sobriété tout en conservant sa pathétique déclamation monteverdienne : il en est ainsi dans ses œuvres qui constituent un testament musical et spirituel, la somme de ses expériences techniques, et l'affirmation rayonnante de sa foi luthérienne, ses *Passions* d'après saint Jean, saint Luc et saint Matthieu (1665-66). On remarquera aussi dans ces trois œuvres, composées pour montrer aux hommes de son temps que le sang n'a pas coulé en vain, et que les idées de la Réforme triomphent, composées aussi pour des auditoires protestants aux mœurs sévères, que la déclamation des récitatifs prend parfois une physionomie quasi grégorienne, d'où un dépouillement et un parfum d'archaïsme certainement recherchés par cet octogénaire qui tend ainsi à se rapprocher de la liturgie stricte. Ces *Passions*, pour être plus liturgiques, se privent des richesses des instruments.

Comme fruit du phénomène de germanisation de

la musique par Schütz, il faut également citer ses *Exequien*, véritable *Requiem allemand* tel que Brahms le concevra deux siècles et demi plus tard, suite de grands motets choraux composés sur des textes bibliques de langue vulgaire.

Tout l'ensemble de la production de Schütz, production pathétique, désespérée, mais tendue vers Dieu avec ardeur et confiance, est le reflet des angoisses qui étreignirent l'Allemagne du XVII^e siècle. Mais en chantant ainsi ses sentiments profonds et ceux de ses contemporains, Schütz a donné à son pays un certain nombre de moyens d'expression extrêmement riches, nouveaux et originaux qui sont à la base d'un art allemand national.

A un an près contemporain de Schütz, Johann Hermann SCHEIN (1586-1630), que nous retrouverons en bonne place au chapitre de la musique instrumentale, est une des grandes figures de l'époque. Fils de pasteur luthérien, et formé comme enfant de chœur à la chapelle de Dresde, Schein devint par la suite Cantor à Saint-Thomas de Leipzig, étant ainsi l'un des prédécesseurs de J.-S. Bach à ce poste (le *Cantor*, mot que nous retrouverons souvent par la suite, est « un chantre ecclésiastique chargé du chant liturgique et de la direction de la chapelle dans certaines grandes églises ou écoles allemandes »). A ce titre, on lui doit un certain nombre d'œuvres sacrées qui perdront peu à peu leur caractère luthérien pour affirmer un italianisme de plus en plus déchaîné : sa démarche est donc inverse de celle de Schütz. Mais si sa production religieuse ne peut, pour cette raison, jouer un rôle véritable dans l'évolution de la musique allemande, il n'en est pas de même de sa production profane. Schein peut être considéré comme l'un des premiers grands maîtres de la chanson profane en pays germanique. Dans le *Venus Kräntzlein*, ainsi que dans sa *Musica boscareccia*, il adapte aux exigences de la langue et de la chanson allemande les exemples des villanelles et canzonettes italiennes, faisant ainsi œuvre originale et introduisant en Allemagne la cantate profane.

Parmi les musiciens de générations plus récentes, il faut citer Johann Rist, Heinrich Albert et Matthias Weckmann, ces deux derniers étant des élèves de Schütz.

Johann RIST (1607-1667), prédicateur à Hambourg, à la fois compositeur et poète, se signale par deux tendances assez différentes de celles de ses prédécesseurs : dans le domaine sacré, il reste étroitement rattaché à la tradition luthérienne primitive ; à ce titre, on lui doit des chorals dont certains sont des chefs-d'œuvre que l'on chante encore aujourd'hui *(O Ewigkeit du Donnerwort)* ; dans le domaine profane, il compose des chansons nullement italianisantes, mais au contraire subissant assez fortement les influences anglaise, néerlandaise et française. On le considère comme le fondateur de l'école du Lied hambourgeois. Hambourg était, en effet, à l'époque, la terre de la chanson, particularité résultant d'un phénomène politique et social : contrairement à la plupart des autres villes allemandes qui sont placées sous la domination princière et aristocratique, la libre ville hanséatique est essentiellement bourgeoise ; cette riche bourgeoisie s'adonne passionnément à la chanson. Tout un petit groupe de compositeurs secondaires vivait autour de Rist, exploitant ce que l'on appellera le Lied hambourgeois.

Des deux élèves de Schütz cités plus haut, Matthias WECKMANN (1619-1674), son cousin, est sans doute le plus intéressant. Assez longtemps maître de chapelle de la cour de Dresde, il compose dans le style de son maître. Il est également le fondateur du *Collegium musicum* de Hambourg, institution qui jouera un rôle important comme germe des concerts publics donnés plus tard en cette ville. Son style est très italianisant. Il est le créateur d'un genre de cantate expressive qui restera assez répandu jusqu'à l'époque de J.-S. Bach.

Par contre, Heinrich ALBERT (1604-1651), lui aussi influencé par les Italiens (on l'appellera le « Caccini allemand »), importa un certain nombre d'airs français qu'il accommode pour une voix avec des paroles allemandes, ce qui l'a fait considérer comme l'un des primitifs du Lied moderne.

Avant d'en arriver à la seconde grande personnalité du XVII^e siècle allemand, Buxtehude, il convient de citer, à une génération intermédiaire, deux noms : celui de Konstantin Christian DEDEKIND (1628-1715) qui travailla aussi avec Schütz, et qui, après le précédent, est l'un des premiers compositeurs de mélodies et ariettes dépassant le style populaire, et tendant à l'art du Lied ; et celui de Franz TUNDER (1614-1667), organiste de la Marienkirche de Lübeck (poste auquel lui succédera son gendre, Buxtehude), qui travailla à Rome avec Frescobaldi, et à qui l'on doit des essais de cantates d'église dont s'inspirera son successeur.

Ce n'est pas sans raison que Norbert Dufourcq a pu écrire : « Si Bach ne s'explique pas sans Schütz, il ne se conçoit pas non plus sans Buxtehude, le maître de Lübeck, principal représentant des musiciens de l'Allemagne du Nord, dont l'œuvre présente un singulier mélange de scolastique, de fantaisie et de poésie. » D'autre part, de cinquante ans plus jeune que Schütz, et de cinquante ans l'aîné de Bach, Buxtehude constitue l'intermédiaire indispensable entre le créateur de la musique artistique réformée et celui qui l'a portée à son plus haut point d'accomplissement.

Au chapitre de l'art instrumental, nous retrouverons en bonne place Dietrich BUXTEHUDE (1637-1707) qui reste un des plus grands maîtres de l'histoire de l'orgue. Mais son œuvre vocale demande elle aussi une considération particulière. Nous avons vu que la cantate profane d'imitation italienne était entrée en Allemagne avec Schein. C'est Buxtehude qui, après les timides tentatives de Tunder, va, l'un des premiers, donner son épanouissement à la cantate d'église, et cela non pas tant en raison de ses fonctions d'organiste à la Marienkirche de Lübeck, mais de directeur d'une institution particulière propre à cette ville : dans les attributions de l'organiste de la Marienkirche entrait aussi l'obligation d'organiser, en dehors du culte, de grands concerts qui sont restés célèbres sous le nom de *Abendmusiken* (musiques du soir). Ces concerts spirituels du soir, fondés vers 1646, étaient donnés au public populaire pendant le temps de l'Avent et de Noël. Buxtehude y fit jouer des œuvres chantées sur des textes des Evangiles et de la Bible qu'il composait spécialement à cette intention. Il y a relativement peu de temps que l'on a retrouvé et exhumé ces cantates d'église du maître nordique.

L'inventaire complet n'en est même pas encore dressé, et l'édition de ces ouvrages est loin d'être terminée. L'œuvre vocale de Buxtehude actuellement cataloguée se compose de sept oratorios, de deux messes en latin et de 120 cantates d'église tantôt en latin, tantôt en allemand. Dans l'ensemble, l'influence italienne y est sensible, en particulier celles d'Orazio Vecchi et de Carissimi. Au surplus, dans les cantates écrites à l'époque de sa maturité, Buxtehude laisse percevoir certaines influences françaises, en particulier certaines tournures assez lullystes (les villes hanséatiques, en raison de leur ouverture sur le monde étranger, seront une des principales voies de pénétration des influences françaises en Allemagne).

La reconnaissance du rôle capital que le maître de Lübeck joue dans l'histoire de la musique allemande est si récente que, dans son livre sur Bach, Albert Schweitzer n'hésitait pas à écrire qu'il lui trouvait Franz Tunder infiniment « supérieur », et ne lui accordait que de « l'habileté », lui déniant toute profondeur ! La musicologie contemporaine a heureusement mis bon ordre à tout cela. Il y a sans doute encore beaucoup à découvrir, car les œuvres de Buxtehude actuellement remises à jour sont surtout celles de la période 1670-90, et nous connaissons peu les œuvres écrites au cours des vingt dernières années.

Comme Schütz, Buxtehude a su assimiler les influences étrangères, et se former un style extrêmement original, d'une robustesse toute personnelle, et dont le caractère germanique est bien affirmé. La personnalité et la différenciation de ce style vont même très loin puisque l'art de Buxtehude se distingue parfaitement de celui des compositeurs d'autres régions, et incarne une « manière nordique »

très précisément caractérisée. Ses cantates sont parfois un peu timides par la forme, mais, dans les cadres scolastiques qu'il s'impose, il se laisse aller à une invention, à une passion, à un raffinement poétique que l'on n'avait jamais connus. Son lyrisme, d'un pathétique moins monteverdien et moins théâtral que celui de Schütz, n'en est pas moins fort ni moins profond. Il y a constamment chez lui plus de gravité dans l'effet cherché. Mais, en dépit de cette gravité, Buxtehude reste un artiste subjectif, d'un tempérament quasi romantique, et ce n'est pas sans raison que l'on a pu faire observer que, dans un siècle plutôt objectif, il est exceptionnel de rencontrer un musicien s'exprimant lui-même, et du plus profond de lui-même, avec autant de puissance et de fantaisie. Au point de vue stylistique, ces cantates trahissent un constant souci de trouver une musique fidèle à la plastique du mot, un phraser qui, soit par la rythmique, soit par l'utilisation des silences, reflète fidèlement la pulsation de la parole et le mouvement de la pensée. De même, souci d'apporter parfois à ces textes un commentaire instrumental d'une extrême richesse (ses *Sinfonie* introductives sont d'une grande et originale beauté). L'une des cantates les plus caractéristiques en ce sens, l'une des plus complètes aussi est *Ihr Lieben Christen freut euch nun* qui comporte deux magnifiques *Sinfonie* (deux trompettes avec sourdine, trois parties de violon, cordes et orgue), choral, grand chœur au milieu desquels s'insère un magnifique *arioso* pour basse solo. Il faut citer aussi *Ich bin eine Blume zu Saron* pour barython solo, deux parties de violon, et continuo ; *Lobe den Herrn, meine Seele* pour ténor solo, trois parties de violon, deux parties d'alto et continuo ; *Ich suchte des Nachts* pour ténor et baryton solos, deux parties

de violon, deux parties de hautbois, et continuo ; *Herzlich lieb ab ich dich* pour chœur et ensemble instrumental ; enfin *Quemadmodum desiderat cervus* pour ténor, deux parties de violon, et continuo.

Après Buxtehude, le prochain grand événement de la musique vocale allemande sera J.-S. Bach. En attendant l'arrivée de celui-ci, un certain nombre de compositeurs d'importance secondaire doivent cependant attirer l'attention autour du maître de Lübeck. Il faut citer en premier lieu Christoph KITTEL (maître de chapelle à la cour de Dresde entre 1630 et 1669), élève de Schütz, admirateur de Caccini, dont les *Arien* sont d'un art peu profond, mais fort décoratif. Johann Wolfgang FRANCK (1644-1710), compositeur à la cour d'Ansbach, avec une vingtaine d'opéras, soixante cantates imitées de Buxtehude mais n'ayant ni la vigueur, ni l'invention de ce dernier, enfin de nombreux Lieder spirituels. Johann Josef FUX (1660-1741), compositeur autrichien d'une extrême fécondité qui nous laisse environ cinquante messes, plus de soixante vêpres, psaumes et motets, ainsi qu'une vingtaine d'opéras, le tout étant fort peu connu, rarement joué, Fux ayant surtout laissé un grand nom par son ouvrage théorique, *Gradus ad Parnassum*, traité de composition et d'analyse musicales que la plupart des grands musiciens allemands, de Bach à Hindemith, considéreront toujours avec la plus grande attention. Nicolaus BRUHNS (1665-1697), élève de Tunder et de Buxtehude, organiste à Husum, auteur de cantates influencées par le style de ses maîtres. Enfin, Reinhard KEISER (1674-1739), auteur de nombreux psaumes, motets, oratorios, cantates, passions, sans compter plus de cent opéras.

Avant de quitter la musique vocale, il nous faut précisément nous arrêter un instant sur l'apparition de l'opéra en pays allemand. Cette apparition se généralise, se fait plus systématiquement, à l'extrême fin du XVII^e siècle, très tard, donc, par rapport à l'Italie et à la France (rappelons que l'*Orfeo* de Monteverdi date de 1607, et les premières réalisations de Lully du milieu du siècle). Certes, une tentative avait été faite longtemps auparavant par Schütz dont la *Dafne*, aujourd'hui perdue, date de 1627 ; mais ceci est l'exception. Nous avons vu la musique vocale italienne donner naissance à un art allemand original. Il n'en est pas de même — du moins pas tout de suite — pour l'opéra. Les pays germaniques se contentent d'abord d'importation pure et simple : à Dresde, Münich, Hambourg, Vienne, Salzbourg, en Hesse-Darmstadt, en Bran-

debourg-Anspach, les Italiens règnent. Compositeurs, décorateurs, librettistes, castrats et cantatrices viennent en foule d'Italie, et leur art, leur répertoire sont adoptés tels quels. Des théâtres italiens sont fondés à Dresde en 1662, à Leipzig (ville cependant très germaniquement conservatrice) en 1693, à Hanovre en 1689. Mais, dès ces débuts, on ne voit pas une musique allemande de théâtre se créer à l'imitation de la musique italienne, ainsi qu'on l'a vu dans le domaine religieux. Du moins pas de façon généralisée, car il ne faut pas oublier les premières tentatives faites à Hambourg où un théâtre a été créé en 1678 et où J. W. Franck, R. Keiser déjà nommés, ainsi que Johann THEILE (1646-1724), Nicolaus Adam STRUNGK (1640-1700), Johann Sigismond KUSSER (1660-1727) qui fut élève de Lully à Paris, composent un nombre assez considérable d'opéras sur des sujets volontiers antiques et mythologiques : mais il ne s'agit pas encore là d'un art original. Ce sont des imitations pures et simples de l'opéra italien et de l'opéra français. Dans le même ordre d'idées, il faut également citer Johann Caspar von KERLL (1627-1693) à Münich.

III. — Naissance de l'art instrumental

Jusqu'au XV^e^ siècle, l'art instrumental allemand est à peu près inexistant. On ne peut guère citer, pour ce siècle, que des musiciens comme Conrad PAUMANN (1410-1473), organiste de la cour ducale de Münich qui fit des transcriptions de chansons et de danses ; Arnold SCHLICK (fin XV^e^, début XVI^e^), organiste du prince électeur de Palatinat, qui laisse des transcriptions de chansons pour orgue et luth, ainsi que des paraphrases d'orgue sur des thèmes grégoriens ; Paul HOFHAIMER (1459-1537), organiste de l'archiduc Sigismond à Innsbrück, auteur de pièces d'orgue transcrites d'après des chansons ; Simon GINTZLER (milieu du XVI^e^), auteur de pièces pour luth d'après des chansons françaises et italiennes ; Melchior NEUSIDLER (1507-1590) également auteur de pièces pour luth.

Il faudra généralement attendre le XVII^e^ siècle pour voir naître un véritable art instrumental allemand, ce qui constitue, une fois de plus dans l'histoire de la musique germanique, un retard assez considérable sur les pays voisins, France, Italie, Pays-Bas et Angleterre. C'est d'ailleurs grâce aux influences venues de ceux-ci que cet art instrumental va commencer à se former : aux Français, l'Allemagne va emprunter la *suite* et certaines formes symphoniques ; aux Italiens, la *sonate* ; aux Anglais, aux Néerlandais, aux Italiens aussi, la technique de clavier.

Avant d'aborder la formation proprement dite de cet art instrumental au XVII^e siècle, il convient de citer deux précurseurs qui, à la fin du XVI^e, ont joué un rôle non négligeable. Il s'agit d'abord de Gregor Aichinger, déjà nommé : organiste à la cathédrale d'Augsbourg, il revint d'Italie en important pour la première fois en Allemagne l'habitude de réaliser à l'orgue la basse continue. En second lieu, nous retrouvons ici Michael Praetorius qui développe un style instrumental concertant avec *toutes sortes d'instruments tels que cornets, trombones, flûtes à bec et traversières, cors, bassons ou dolcians, racketts, violes de gambe, grands et petits violons, luths, clavicembalons, régales, positifs ou orgues, ou autres instruments qu'on inventera.* Mais, que ce soit Aichinger ou Praetorius, nous ne sommes pas encore dans la musique instrumentale proprement dite.

En ce dernier domaine, le premier maître est Johann Hermann Schein, déjà rencontré pour ses créations vocales. Il peut être considéré comme le créateur de la *suite* instrumentale allemande, forme dont il emprunte le cadre à l'ancienne *suite de danses* française qu'il italianisera quelque peu, et tentera timidement de germaniser. A cet égard, son ouvrage capital — dont le titre indique bien le mélange d'influences caractérisant l'œuvre — est le *Banchetto musicale newer anmuthiger Padouanen, Gagliarden, Courenten und Allemanden* (1617), le tout consistant en vingt suites de variations pour cinq instruments. A la vérité, le titre de créateur de la suite lui a été discuté en raison du fait qu'à peu près à la même époque, un Autrichien, Paul Peuerl, avait, en 1611, réuni des danses transcrites pour quatre instruments à cordes ; mais ceci ne ressortissait encore qu'à la simple transcription. Tandis qu'avec le *Banchetto musicale* de Schein, nous sommes déjà en présence de la suite véritable, avec sa structure et son originalité, la suite stylisée de caractère purement instrumental et dont, malgré les appellations des différents morceaux, ceux-ci perdent leur plastique et leur fonction chorégraphique. *Pavane, Gaillarde* et *Courante* sont d'origine française. Schein traite la pavane en style madrigalesque à l'italienne. Quant à l'introduction de l'*Allemande*, elle correspond à la volonté de germanisation du compositeur. Débuts timides et isolés certes, mais débuts déterminants.

A un an près contemporain du précédent, Samuel Scheidt (1587-1654) complète la trinité des grands « Sch » nés à trois années d'écart en cette fin du

XVI^e siècle. Si nous n'avons pas cité Scheidt au chapitre de la musique vocale (malgré ses motets et Lieder spirituels), c'est que l'essentiel, le plus original de sa production, touche à la musique instrumentale. Après avoir travaillé à Amsterdam avec Sweelinck, il fut organiste de la Moritzkirche de Halle, sa ville natale, et maître de chapelle du margrave Christian Wilhelm von Brandeburg. Si Schütz a été un précurseur de Buxtehude dans le domaine vocal, Scheidt l'a été dans celui de l'orgue, et là, la filiation Scheidt-Buxtehude-Bach s'impose comme une des plus belles progressions de l'histoire de la musique.

Tenant de Sweelinck la superbe tradition anglo-néerlandaise, sa *Tabulatura nova* (1622) est le premier grand pilier de la littérature d'orgue allemande du XVII^e siècle. Cette œuvre, où l'écriture de l'orgue se renouvelle profondément, est une véritable création (*toccate*, *fantaisies*, *échos*, variations sur des chorals ou sur des chansons dont son maître lui a enseigné l'art et la liberté). Scheidt manifeste aussi une certaine influence italienne dans le traitement du *ricercare*. Par ailleurs, il est intéressant de voir comment, en conservant dans son écriture d'orgue des souvenirs de la polyphonie vocale ancienne (ce qui entraîne parfois pour les parties des sauts assez curieux), Scheidt a su enrichir cette écriture de formules inventives, coloristiques, décoratives et variées, empruntées aux virginalistes anglais et aux maîtres italiens. Il y a là une synthèse magistrale dont le génie allemand, plus souvent utilisateur que créateur, est coutumier. C'est un moment très remarquable du début de la littérature d'orgue. Peu avant sa mort, en 1640, Scheidt fera paraître son autre recueil pour le même instrument, le *Tabulatur-Buch* de Görlitz qui contient notam-

ment des chorals dont la beauté annonce ceux de Buxtehude et de Bach *(Aus tiefer Not*, et *Herzlich tut mich verlangen)*. A côté de ces œuvres, Scheidt a composé des suites pour toutes sortes d'instruments (*Ludi musicali*, 1622) où l'on remarque des éléments mélodiques empruntés à la chanson populaire.

Bien que novateur, Scheidt a cependant toujours été méfiant vis-à-vis de la nouveauté. L'italianisme excessif l'inquiétait ; il y voyait une possibilité de dégénérescence de la tradition allemande : « Il règne maintenant une musique insane qui me surprend, écrivait-il à la fin de sa vie ; elle ne vaut rien, et l'on ne prend plus souci de la façon dont les vieux maîtres composaient. Je suis souvent sorti de l'église, me refusant à entendre ces accents sauvages. J'espère qu'on se débarrassera de cette fausse monnaie, et que l'on reviendra à cette bonne vieille monnaie saine selon les vieux principes. »

Scheidt : un conservateur, novateur malgré lui.

Dès les premières années du XVII^e siècle, l'art instrumental se développe surtout dans le domaine du clavier, du luth et des instruments à cordes. Le règne de la virtuosité commence. Ici, une infinité de compositeurs-exécutants ou d'exécutants-compositeurs seraient à citer. Arrêtons-nous seulement aux principaux. Voici d'abord Johann RUDENIUS (début XVII^e) et ses *Flores musicae pour luth*, ainsi que Georg Leopold FUHRMANN (début XVII^e) et sa *Testudo gallo-germanica* pour luth également : tous deux transcrivent des danses d'origine française.

Nous rencontrons ensuite Andreas HAMMERSCHMIDT (1612-1675), Autrichien dont les danses pour cinq violes sont raffinées (il est classique de le citer comme l'un des très rares compositeurs de ce temps qui écrive des indications de nuances, d'expression, de tempo), ainsi que Franz Tunder, déjà nommé, dont les chorals d'orgue sont délicatement colorés, et dont Buxtehude subira l'influence.

L'une des figures les plus marquantes de ce début de siècle

reste Johann Jakob FROBERGER (1616-1667), artiste extrêmement cosmopolite qui travailla quatre ans à Rome avec Frescobaldi, et fut à plusieurs reprises organiste à la cour de Vienne, puis chez la duchesse Sybille de Wurtemberg à Montbéliard où il mourut. Comme virtuose de l'orgue et du clavecin, il se produisit un peu partout en Europe (Paris, Bruxelles, Londres). Ses toccate, fantaisies, canzone et partite constituent une magistrale synthèse des styles français et italien dans le cadre du vieux style allemand. Entre Scheidt et Buxtehude, Froberger est un chaînon indispensable. Il est un des organistes-poètes les plus inspirés de son siècle. Sa production pour clavecin n'est pas moins importante. Elle reflète l'influence des luthistes français et leur style orné : il avait travaillé avec Denis Gaultier. Ses suites et partite sont d'une belle invention, et témoignent d'un art souverain de la variation décorative. Il cultive aussi le style impressionniste des clavecinistes français en écrivant des pièces à programme (*Plainte faite à Londres pour faire passer la mélancolie*, *Lamentation sur la mort douloureuse de Ferdinand IV, roi des Romains*, *Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en péril*, *Prélude sur le chant des cigales*, etc.).

A la même génération, il faut citer Erasmus KINDERMANN (1616-1655), organiste à Nuremberg, qui, outre ses canzone et sonates pour plusieurs violes, est l'un des rares compositeurs du XVII^e^ siècle à composer pour les instruments à vent seuls (*Deliciae studiosorum*) ; Matthias Weckmann, déjà rencontré au paragraphe précédent, avec ses robustes fantaisies et toccate pour orgue ; Johann ROSENMÜLLER (1620-1684), curieux aventurier qui finira maître de chapelle à Wolfenbüttel, et qui prépare la sonate d'église en faisant une synthèse entre la suite et la sonate ; Johann Adam REINKEN (1623-1722), organiste à Hambourg, grand virtuose et improvisateur que Bach viendra plusieurs fois admirer, l'un des maîtres du style nordique ; Johann Heinrich SCHMELZER (1623-1680), Autrichien, maître de la chapelle impériale à Vienne, dont les œuvres pour cordes contribuent au développement de la suite ; Mathias KELZ avec ses pièces pour deux violons et orgue (1658) ; et Johann Caspar von KERLL (1627-1693), élève de Frescobaldi et de Carissimi à Rome, organiste à Vienne et à Münich, et dont les toccate librement fuguées sont caractéristiques du style méridional.

Pour la génération suivante, retenons encore les noms d'Adam KRIEGER (1634-1666) qui agrémente ses Lieder de ritournelles violonistiques ornées ; Esaja REUSNER (1636-1679), luthiste témoignant d'une grande virtuosité ; et Nicolaus

Adam Strungk, déjà cité, maître du violon (emploi des doubles cordes et de la *scordatura*).

Au milieu du XVII^e siècle, quatre grands noms s'imposent : Buxtehude, Muffat, Pachelbel, Kuhnau.

Infiniment plus connu, et depuis longtemps, pour sa musique d'orgue que pour sa musique vocale, Buxtehude est l'une des plus hautes personnalités de l'histoire de cet instrument. Et ce n'est pas sans raison que Norbert Dufourcq a pu s'écrier : « Si Bach n'eût vécu, Buxtehude n'apparaîtrait-il pas comme le plus grand classique de l'orgue ? » Organiste à la Marienkirche d'Helsingborg, puis à celle d'Elseneur, enfin à celle de Lübeck, ce Suédois formé à Hambourg est un produit à la fois de la tradition coloristique septentrionale, de la tradition italienne, et de la tradition néerlandaise de Sweelinck. Voué aux églises consacrées à la Vierge, Buxtehude passera les quarante dernières années de sa carrière à Lübeck aux claviers de l'un des plus beaux instruments de l'Allemagne du Nord, instrument à la mesure de son inspiration coloristique et romantique. Dans ses œuvres liturgiques, apparentées au choral, il apporte un accent nouveau. Un siècle après Luther, c'est la première fois que la musique sacrée atteint de véritables sommets artistiques. Il cultive peu le choral contrapunctique, mais il le fait ingénieusement. Par contre, dans le choral orné, son génie rayonne, et la musique allemande fait un grand pas en avant ; sa fantaisie nordique y jette mille feux : mélodie triomphante et colorée sur une discrète harmonie *(Es ist das Heil uns kommen her)*, alternance d'interludes polyphoniques à trois voix, et d'entrée de la mélodie ornée à la quatrième, tandis que des dessins chromatiques se glissent dans la trame pour renforcer l'expression *(Durch Adam Falls)*. Dans le choral

varié, la fantaisie est plus libre et plus ample encore *(Gelobet seist du Jesu Christ)* ; la progression des versets variés se fait quasi dramatique *(Wie schön leuchtet der Morgenstern)*. A cette catégorie purement liturgique, il faut rattacher les fantaisies sur des mélodies grégoriennes, d'abord la grande synthèse de son *Te Deum*, et surtout son *Magnificat* dont les neuf parties annoncent le futur prélude et fugue.

Mais c'est dans les œuvres sortant du cadre du choral que son puissant et tumultueux génie va se réaliser le plus complètement : dans sa *Passacaille* et ses deux *Chacones* où il se joue avec grandeur de l'élément fondamental, et où les couleurs éclatantes se succèdent ; dans ses *Canzonettes* où la tradition de Froberger est encore présente, mais où la hardiesse et la musculature du discours polyphonique sont superbes ; dans le domaine de la *toccata* à laquelle Buxtehude donne une physionomie moderne avec sa virtuosité instrumentale, sa verve nordique, voire sa truculence et sa passion. Le sommet de l'art buxtehudien est atteint avec les 14 grands préludes et fugues écrits à la fin de sa vie. Plus que jamais l'esprit d'invention et de synthèse du maître de Lübeck y fait merveille. Dans le prélude et fugue en *ut* majeur, la libre inspiration de la fugue vient prolonger la variété du prélude, le tout étant couronné par une basse de chacone que concluent des traits de toccata ; dans celui en *mi* mineur, à une ouverture en plein jeu succèdent une fugue à la forte carrure, puis une seconde fugue au rythme ternaire et aux chromatismes expressifs, puis un de ces récitatifs grandioses qui furent la spécialité de Buxtehude, enfin une gigue à la joyeuse verve septentrionale; dans celui en *ré* mineur, à un portique majestueux succède une fugue véritable-

ment dramatique ; ou encore le déroulement de ce puissant prélude, d'un poétique choral, et de ces deux fugues tumultueuses bien caractéristiques de cet artiste familier des rives de la mer du Nord et de la Baltique (prélude et fugue en *fa* dièse mineur, tonalité rare pour une époque où l'on brodait peu sur les touches noires). Partout, au long de ces pages exceptionnelles, un poète véhément s'exprime. Si les fondations classiques demeurent sans cesse visibles, jamais il ne se comporte avec académisme, déversant là comme à foison formes, rythmes, thèmes et couleurs, bref, la vie même. On ne saurait mieux faire, en conclusion, que de citer à nouveau Norbert Dufourcq : « Voici que Buxtehude entre tout grand dans l'histoire, précédé par ses brusqueries, ses boutades, ses cris de joie, ses tressaillements d'allégresse, mais aussi par ses délires morbides, ses crises de mélancolie, ses abandons nostalgiques. »

On ne voudrait pas quitter Buxtehude sans mentionner aussi ses suites et sonates pour clavecin récemment découvertes, et dans lesquelles s'affirme un style également robuste, original, d'une personnalité pleine de verve fantaisiste.

A côté d'un tel déploiement, les générations toutes proches vont nous paraître un peu pâles. Cependant, elles comptent des artistes de qualité : Heinrich Ignaz von BIBERN (1644-1704), Autrichien qui se distingue dans la littérature violonistique par son emploi des doubles cordes et de la *scordatura* (seize sonates *A la glorification de quinze mystères de la vie de Marie*). Johann Caspar FISCHER (1650-1746), claveciniste qui fait le trait d'union entre Froberger et Bach avec son tempérament impressionniste, son style imagé et ses tendances humanistes ; c'est l'homme de la suite à la française (*Les pièces de clavessin : Musicalisches Blumenbüschlein, Musicalischer Parnassus*, neuf pièces sur les noms des neuf Muses). Johann Jakob WALTHER (1650-1699), virtuose de l'écriture violonistique ainsi qu'en témoignent les inépuisables jeux de son *Hortus chelicus* dont la vingt-huitième pièce porte ce titre curieux *Serenata a un*

coro di violini, organo tremolante, chitarrino, piva, due tromboni e timpani, lira tedesca, ed arpa smorzata, per un violino solo. Pour un violon seul !

1653 sera une grande année puisqu'elle verra naître Muffat et Pachelbel. Georg MUFFAT (1653-1704) se rattache à la France par plus d'un lien : il est né à Mégève, travailla pendant 6 ans à Paris avec Lully, et fut longtemps organiste à Strasbourg. Il étudia aussi en Italie où il eut la révélation de Corelli. Il n'eut peut-être pas une grande originalité d'invention mais il joua un rôle assez considérable en pays germanique, en Autriche notamment, où il introduisit, en cette fin de XVII^e siècle, certaines grandes traditions françaises et italiennes : comme ancien élève de Lully, il fait connaître la technique violonistique de son maître (*Florilegium secundum*, 1698) et notamment les coups d'archet typiquement français convenant à la suite de danses. C'est également lui qui répand la suite de danses symphonique elle-même que J.-S. Bach reprendra plus tard, et notamment l'*ouverture à la française* (lent, vif fugué, lent) qui sera aussitôt adoptée un peu partout dans la musique de cour allemande. D'Italie, il a rapporté le *concerto grosso* de Corelli. Dans le domaine de l'orgue, Muffat tient aussi une place importante : ses toccate, imprégnées de l'esprit de la suite française, ont plus d'envergure que celles d'un Froberger, mais n'en ont pas toujours la profondeur de sentiment ; elles possèdent une diversité d'invention et de styles qui, à défaut d'une émotion égale, font progresser le genre.

Quant à Johann PACHELBEL (1653-1706), sans être aussi grand que Buxtehude, il peut cependant être comparé à celui-ci en tant que chef de l'école organistique méridionale, succédant ainsi à Froberger. Personnalité et tempérament bien séduisants que ceux de Pachelbel, ce Nurembourgeois cosmopolite qui a beaucoup entendu et beaucoup retenu, et chez qui une nature plutôt conservatrice va cependant préparer la voie à J.-S. Bach. Pachelbel est presque un Latin. C'est l'homme de la mesure, de l'équilibre et du classicisme, à l'opposé du romantique Buxtehude. Tour à tour au service du culte catholique et du culte protestant, il procède avec sagesse et réflexion. Il a le sens de l'architecture,

le goût de la concision, une tendance naturelle à l'unité de style, et son invention mélodique est toujours simple et pure. En lui se fait une parfaite synthèse de l'art d'un Froberger et de celui d'un Frescobaldi. La virtuosité des organistes de l'Allemagne du Nord ne l'a jamais tenté, et l'on n'est pas surpris que leurs audaces aient pu effaroucher ce classique chez qui l'on retrouve parfois des tournures archaïques empruntées à la musique vocale du siècle précédent.

L'œuvre de Pachelbel se compose de toccate, préludes, fantaisies, chorals, fugues, et d'une importante série de versets de *Magnificat*. Toutes ces œuvres nous montrent que le maître bavarois est avant tout un liturgiste ; s'il se manifeste en virtuose, il ne s'agit jamais, comme chez Buxtehude, de cette virtuosité « toutes voiles dehors » qui lui paraît déplacée au temple. De même, tout au long, il se montre plus architecte que poète symboliste, le sensualisme de cette dernière tendance lui paraissant également intempestive, et plus faite pour le concert que pour l'église. Enfin, il est généralement l'ennemi des grands développements, ceux-ci lui semblant susceptibles de distraire l'attention des fidèles.

Bien que l'on ne puisse dater ses œuvres avec certitude, on peut penser que beaucoup de ses préludes, toccate et fantaisies appartiennent à la première partie de sa carrière (époque catholique, à Vienne) : on y trouve son goût de la concision et l'écriture volontiers sans pédale ; en outre, on remarque que le prélude ne conduit jamais au prélude et fugue comme chez les Nordiques (ceci est un des traits caractéristiques des organistes méridionaux) ; son discours polyphonique, souvent à trois voix, est distingué et discret. Pendant la

seconde partie de sa carrière (époque protestante, à Eisenach et Erfurt), il se met au choral et à l'école de Scheidt et de sa *Tabulatura nova*. L'austérité naturelle de Pachelbel y trouve son compte, et son souci d'une attitude liturgique stricte en est renforcé. Il écrira donc des chorals simplement harmonisés à quatre parties. Parfois, il ornera la mélodie dans les chorals en duo, mais, outre qu'il n'est pas à l'aise dans l'invention ornée, la considérant comme inopportune au temple, il va plutôt vers le choral fugué dans lequel les fragments de la mélodie ne font l'objet que de courtes entrées et réponses. Puis allant plus loin, il transforme le choral fugué en choral figuré dans lequel une troisième ou une quatrième voix s'introduit en valeurs longues. Toutes ces pages ont un caractère objectif, et le musicien ne s'y laisse jamais aller au lyrisme que les textes sont cependant toujours susceptibles d'éveiller. Le goût de la ligne est toujours plus fort que celui de l'expression.

Mais c'est dans la fugue proprement dite que Pachelbel se trouve le plus à l'aise, fugue sans développements, d'une simplicité toute classique, souvent brève, et dont les thèmes s'apparentent à ceux des canzone de Frescobaldi.

Enfin, il faut signaler une des réalisations les plus originales de la fin de sa carrière, ses 94 versets de *Magnificat* qui sont une suite de courtes fugues où il commente avec liberté la mélodie de base, tout en conservant toujours l'ambiance grégorienne. Ainsi que l'a bien noté Norbert Dufourcq, ces versets de *Magnificat* esquissent déjà le mouvement de glissement qui s'achèvera avec Bach, glissement qui porte le compositeur à abandonner les modalités ecclésiastiques pour s'installer dans les seuls majeur et mineur.

Après Pachelbel, et à peu près à la même génération, il nous faut citer encore Vincent Lübeck (1655-1740) non pas tant pour son œuvre propre que pour la façon dont cet ancien élève de Buxtehude saura transmettre à ses très nombreux disciples les enseignements du maître nordique. Dans le domaine instrumental profane, il convient de ne pas oublier Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714) qui, avec ses suites, ouvertures et sonates, poursuit l'implantation du style lullyste en Allemagne, de même que Johann Sigismond Kusser déjà rencontré au paragraphe précédent.

Enfin, nous en arrivons à la dernière grande figure de l'art instrumental avant J.-S. Bach : Johann Kuhnau (1660-1722), Cantor à Saint-Thomas de Leipzig, qui se signalera surtout par ses œuvres pour clavecin, spécialité en laquelle il prolonge Froberger et son art impressionniste adapté des suggestions françaises. Kuhnau était un homme d'une rare culture ; il parlait non seulement le français et l'italien, mais aussi lisait couramment le grec et l'hébreu. C'est lui qui, l'un des premiers, a adopté pour le clavecin le titre et la forme de la sonate. Sa première sonate date de 1692 et se dit composée « pour le plaisir particulier des amateurs de clavecin ». Il publia ensuite un recueil intitulé *Frische Klavier Früchte (Les fruits nouveaux pour le clavier)* dont les pièces perdent le caractère de la suite pour se rapprocher de ce que sera la sonate classique (4 mouvements coupés de brefs adagios). Il donne enfin ses six *Biblische Historien* (sonates bibliques) parues en 1700, créations originales qui présentent un intérêt tout nouveau, celui d'être les premières réalisations systématiques de « musique à programme ». Ces sonates de Kuhnau rappellent certes encore la suite par certains côtés, mais il y a là un accent neuf, extrêmement moderne, et une ingéniosité très vive dans ces miniatures pleines de mouvement et de couleurs (ainsi, dans *Le combat*

de David et de Goliath, la façon dont est exprimée la terreur des Israélites à la vue du géant, et la prière qu'ils adressent alors à Dieu — en l'espèce le choral *Aus tiefer Noth* ; ou bien le trait de triples et quadruples croches figurant la pierre qui, « lancée par la fronde de David, frappe le géant au front » — car toutes ces indications « scéniques » sont de Kuhnau lui-même).

On signalera encore, pour terminer, un dernier organiste dont le principal intérêt est, en fin de XVII^e siècle, d'avoir réalisé une synthèse des styles existant alors (Froberger, Buxtehude, Pachelbel, Couperin) : il s'agit de Georg BÖHM (1661-1733). Ses préludes et fugues ainsi que ses chorals font le point des acquisitions des grands maîtres du XVII^e siècle, et il n'est pas impossible qu'ainsi l'œuvre de Böhm ait, dans une certaine mesure, préparé la voie à J.-S. Bach.

Chapitre III

L'AUFKLÄRUNG
UN CLASSICISME : BACH ET HAENDEL
LES PRÉ-CLASSIQUES

Après la Réforme, et cent cinquante ans de pédagogie luthérienne, après que le pays eut été ruiné, pillé, saigné par la Guerre de Trente Ans et quelques épidémies catastrophiques, le deuxième grand stade de l'évolution de la pensée allemande sera l'*Aufklärung* (philosophie des lumières), terme général que l'on emploie plus volontiers en matière d'histoire philosophique et littéraire qu'en matière musicale.

Avec un retard assez considérable, l'*Aufklärung* représente un peu pour les Allemagnes ce que la Renaissance a été pour les pays voisins. Auparavant, la théologie luthérienne a empêché, dans une certaine mesure, l'humanisme latin de pénétrer vraiment en terre allemande. Il aura fallu près de deux siècles pour que cet humanisme puisse prendre racine au pays de Luther. Les déchirements produits par les luttes religieuses expliquent bien que pendant ce délai on n'ait pas eu, en dehors d'une classe restreinte d'intellectuels, des soucis spéculatifs et culturels extérieurs à ces préoccupations confessionnelles. Ce n'est qu'après avoir relevé les ruines et trouvé un équilibre interne favorisé par la puissance des princes que les lumières de l'humanisme se mettent à briller en Allemagne. Elles y installent des notions venues de l'étranger, de France et d'Angleterre surtout, notions destinées à contrebattre « l'obscurantisme médiéval » et à « éclairer » les esprits que

l'étroitesse des points de vue luthériens mettait en veilleuse. Ce mouvement, où l'influence française a été dominante, a atteint son apogée vers 1740.

Politiquement, cette période voit également s'amorcer un grand tournant : l'Allemagne princière et ecclésiastique va commencer de subir l'attraction de la Prusse, laquelle esquisse l'extension gigantesque qu'elle prendra par la suite. A la fin du XVII^e siècle, le Grand Electeur Frédéric-Guillaume I^er a su positivement et réalistement jeter les bases de la puissance prussienne : centralisation, industrialisation, création d'une capitale (Berlin doit son essor en partie à l'arrivée de protestants français). Pendant la première partie du XVIII^e siècle, le second roi de Prusse, Frédéric-Guillaume I^er, renforce ces acquisitions, tant sur le plan moral que sur le plan territorial, préparant ainsi le règne grandiose de Frédéric II qui allait consacrer l'hégémonie prussienne, et jeter les bases de la future unité allemande. Par une de ces contradictions dont l'histoire allemande est remplie, c'est en ce siècle d'influences étrangères, dans cette Allemagne internationale, que va commencer à germer la psychose du futur nationalisme allemand. Le temps n'est certes pas venu du patriotisme qui naîtra des guerres de la Révolution et de l'Empire, mais, dans ce pays qui vient de digérer les apports étrangers, on assiste à la formation d'une sorte de patriotisme intellectuel et culturel : le temps n'est pas loin où Herder désignera l'Allemagne comme « l'éducatrice du monde, la philosophie vivante de l'univers ». Il est vrai que pendant le même temps Lessing et Gœthe stigmatiseront ces aspirations nationales comme une « béroïque faiblesse » indigne d'hommes civilisés.

Sur le plan artistique, nous avons déjà constaté les effets d'une première pénétration étrangère, pénétration efficace certainement, mais pas aussi profonde qu'on pourrait le penser : les Allemands ne sont pas créateurs de formes ; de même qu'ils ont emprunté des formes étrangères pour y faire de la musique allemande, de même les philosophes de l'*Aufklärung* vont emprunter à la France son esprit critique pour le mettre au service d'une morale allemande. Un déplacement de notion va s'imposer aux intellectuels : la *Beruf* (mission, vocation) du citoyen n'est plus tant, comme à l'époque de Luther, d'être au service exclusif de Dieu, qu'au service de l'idée allemande. Et il est certain qu'à ce point de vue, un maître comme J. S. Bach, malgré les influences étrangères, et malgré sa fonction de Cantor, sera, volontairement ou non, beaucoup plus positivement allemand qu'un Buxtehude qui ne pensait qu'à illustrer sa foi. D'autre part, la classe des

intellectuels, comme à l'époque précédente, continue à se développer dans le seul cadre de ses différentes spécialités, toujours tenue à l'écart des affaires de l'Etat, privée d'éducation politique, l'ancienne union des princes et de l'Eglise ayant fait place, en pays d'influence prussienne du moins, à une alliance de la royauté et de la noblesse.

I. — La question du baroque

Depuis le début du XX^e siècle, les musicographes, et en général les critiques d'art allemands, considèrent qu'il y a eu un *âge baroque*. Tout un chapitre de l'histoire de la musique allemande est, pour eux, celui de la *musique baroque*. C'est là une notion sur laquelle il convient de nous arrêter brièvement afin d'éviter tout malentendu et d'indiquer les raisons pour lesquelles nous n'avons pas ici de chapitre intitulé de cette façon.

En général, les esthéticiens allemands enferment le baroque dans un temps correspondant à peu près à notre « Grand Siècle » (plus précisément depuis la fin de notre Renaissance latine jusqu'au milieu du XVIII^e siècle). Pour eux, l'âge baroque est une sorte de Renaissance précédant le classicisme weimarien des années 1780. En ce qui concerne la musique, cela englobe donc la période comprise entre les trois grands « SCH » et J. S. Bach. Or, nous avons vu, et verrons encore, que cette période ne peut être réduite à un commun dénominateur, que s'il y a des constantes, on n'y trouve pas une véritable unité de style : les esthéticiens allemands l'ont si bien vu qu'ils ont été obligés de découper cette période en sous-sections sur lesquelles ils ne sont d'ailleurs pas tous d'accord, et qui sont, en gros, le *Frühbarok*, le *Hochbarock* et le *Schwundbarock*. La baroque allemand serait donc l'art de cette période pendant laquelle les musiciens germaniques ne sont pas encore parvenus à un classicisme allemand, et subissent principalement l'influence italienne (la France étant traditionnellement considérée comme s'étant tenue à l'écart du baroque, ce qui est à discuter).

On s'accorde à caractériser le baroque musical par les faits suivants, faits qu'il est difficile de concilier, le baroque étant un art de contrastes, voire de contradictions (les églises baroques en sont des illustrations toujours vivantes ; et, en littérature, les héros baroques ne cessent d'opposer le passager à l'éternel, l'accidentel à l'absolu : ainsi en est-il du héros typique en la matière, *Simplicissimus*, lequel s'appelle aussi *Baldanders*, ce qui veut dire « sans cesse différent »).

En musique, on dit que le baroque « consiste dans la déformation des formes créées à l'époque précédente, et dans l'emploi de masses sonores qui s'opposent les unes aux autres, par une propension au mouvement désordonné, une rupture avec les conventions antérieures, le reflet d'une tension psychologique qui accorde à cette musique une prédominance du sentiment et de l'expression sur la forme, des effets démesurément grossis jusqu'à l'extravagant, au bizarre, au capricieux » (S. Clercx). Mais n'en dira-t-on pas autant du romantisme ? Et on précise en ajoutant que la technique de la basse continue et son adaptation aux instruments à clavier est un phénomène baroque ; que l'orgue est l'instrument baroque par excellence, que les toccate et fantaisies relèvent de cette propension à l'échevelé, au grandiose qui se manifeste dans la recherche des *durezze* et des *stravaganze* ; que l'art de la variation dans la musique instrumentale ou le *bel canto* constitue le plus pur langage d'expression baroque ; que l'augmentation du nombre des voix, leur disposition en plusieurs chœurs, l'opposition de leurs masses, de même que les oppositions résultant du style concertant, participent de cette agitation qui s'empare des arts plastiques à la même époque. En entrant davantage encore dans certains détails, on précise (Th. Kroyer) que le baroque primitif est caractérisé par l'augmentation du nombre des voix et l'instauration de la polychoralité venue d'Italie, styles qui créent le principe de l'écho et entraînent vers un dynamisme faisant appel à l'opposition successive des *forte* et des *piano*, phénomènes typiquement baroques ; que ce genre d'opposition, créatrice d'une musique spatiale correspondant à l'architecture du temps, anime aussi le concerto et la sonate devenus genres quasi stéréophoniques, ce qui caractériserait le baroque moyen ; enfin qu'un baroque tardif serait représenté par l'*opera seria*, les cantates, les passions.

L'un des auteurs qui se sont le plus récemment penchés sur ce sujet (H. Zenck) situe le baroque musical allemand entre les deux pôles évoqués plus haut (d'une part les trois grands « SCH », de l'autre Bach et Haendel). Pour lui, les éléments dominants du baroque sont essentiellement le style expressif issu du *stilo rappresentativo* italien, et l'émancipation du style instrumental concertant. Et il divise la période baroque non en tranches historiques, mais en courants de tendances parallèles : une première tradition se trouvant dans la musique vocale où le *stilo recitativo* vient, avec Schütz, remplacer la polyphonie ; une seconde tradition faisant appel à l'humain, *musica poetica* qui entend refléter les passions humaines, cela au moyen du *bel canto* et de l'*aria da capo* dont l'influence

expressive se retrouvera bientôt dans la musique instrumentale ; une troisième tradition se manifestant dans la choral varié pour orgue, ainsi que la fugue, depuis Scheidt, Buxtehude et Pachelbel, jusqu'à *L'art de la fugue* de J. S. Bach, le choral varié et la fugue devenant ainsi progressivement un miroir toujours plus fidèle de l'harmonie divine, une image de l'ordre de la création.

On a seulement voulu, dans les lignes précédentes, évoquer très schématiquement cette question si importante et complexe du baroque en musique. Il est hors de doute que le baroque est un phénomène extrêmement intéressant. Mais il doit surtout être étudié en lui-même, et l'auteur de ces lignes ne voit pas l'intérêt qu'il y aurait eu à faire figurer dans cette histoire la distinction du baroque ; celle-ci n'a pas une incidence historique dans notre propos. On fera d'ailleurs remarquer que le sujet peut se compliquer considérablement si l'on songe que, dans les arts plastiques, le baroque n'est pas un phénomène localisé dans l'histoire, mais que presque tous les classicismes sont suivis d'un baroquisme (l'art pompéien, l'art roman, l'art gothique, voire l'art préhistorique l'ont tous été). Or, il se trouve qu'en musique, pour la période qui nous concerne, le baroque ne résulte pas de l'agitation et de la floraison d'un classicisme pris de fièvre, mais au contraire — en Allemagne surtout — d'un glissement vers un classicisme qui sera le premier classicisme original allemand. C'est la raison pour laquelle on n'a pas jugé nécessaire d'adopter ici cette distinction comme fondamentale, préférant conserver les divisions historiques traditionnelles de l'évolution des idées en Allemagne.

La période que nous avons à étudier maintenant est dominée par deux figures, d'inégale grandeur si on les considère en valeur absolue, mais qui ont toutes deux joué des rôles déterminants : celle de J. S. Bach et celle de G. F. Haendel.

Dans le domaine de la musique religieuse où la voix continue à être le mode d'expression essentiel, cette période va surtout être celle de l'épanouissement de l'art instrumental. Une vingtaine de compositeurs attireront ici notre attention : la grande majorité d'entre eux s'adonnera surtout à la musique instrumentale. D'autre part, un phénomène singulier doit être signalé pour cette période : J. S. Bach y est à peu près le seul de sa tendance ; ce génie unique est avant tout continuateur du passé, tandis que la plupart de ses contemporains et cadets immédiats se posent en novateurs, découvrent un univers musical nouveau, et, pour tout dire, considéreront généralement le Cantor comme une *Allongeperücke*, survivance attardée d'un âge révolu.

Cette coexistence de deux courants différents, nous la trouvons dès le début : d'un côté, J. S. Bach qui résume le Moyen Age, la Réforme et le baroque ; de l'autre deux musiciens représentant le mouvement rénovateur vers le futur classicisme, Telemann et Mattheson, tous deux nés la même année, quatre ans avant le Cantor.

Georg Philipp TELEMANN (1681-1767) est loin d'être un figurant, comme tant d'autres, dans son époque. Son apport personnel a positivement contribué à l'évolution de la musique allemande. Sur le plan musical, cependant, il est à peu près autodidacte, ses premiers contacts avec l'art des sons ayant été les œuvres de Lully et de Campra qu'il commença d'imiter très jeune. Directeur de chorale, organiste, maître de chapelle, chef d'orchestre, directeur de théâtre, grand voyageur (il fit de longs séjours à Paris et à Berlin), Telemann nous laisse un nombre d'œuvres surprenant : 12 séries de cantates pour tous les dimanches et fêtes de l'année, 44 passions, une centaine d'oratorios, 40 opéras, 600 ouvertures à la française et pièces instrumentales diverses. En outre, il a écrit sa propre biographie, document précieux non seulement pour lui-même, mais pour la vie musicale de l'époque. Ces compositions sont marquées d'une extrême facilité, d'une réelle invention mélodique (à la française et à l'italienne), d'une souple et claire technique, d'un sentiment souvent superficiel. S'il a joué un rôle considérable dans l'évolution de la musique allemande, c'est plus comme musicien-artisan que comme artiste-créateur. En son temps il fut considéré comme supérieur à tout autre, notamment à J. S. Bach, ce qui peut surprendre aujourd'hui, mais qui doit être repensé dans le cadre de l'époque : Telemann était, en effet, l'homme de la nouveauté dans tous les domaines. Il est l'un de ceux grâce auxquels l'influence française a le plus largement et le plus efficacement pénétré la musique allemande et le public allemand, y introduisant l'élégance, la clarté et la grandeur des compositeurs de l'école parisienne. Il a importé dans son pays nombre d'œuvres françaises, en particulier les concertos de J. M. Leclair.

Sur le plan du théâtre musical, il est un des premiers compositeurs d'opéras-comiques allemands en réaction contre l'opéra italien dont le public de Hambourg commençait à se lasser. Il est le créateur d'une gaieté musicale qui sera à l'origine du *Singspiel*. Et dans la tragédie, il atteint de beaux accents néo-antiques qui annoncent Glück par l'expression poétique de la nature et des mouvements du cœur.

Dans l'oratorio et la cantate, il se comporte aussi en dramaturge, soit en ce qui concerne la déclamation, soit qu'il

s'agisse du traitement de l'orchestre qu'il enrichit souvent d'effets descriptifs très heureux.

Dans le domaine instrumental, il utilise avec virtuosité les deux grands types d'ouvertures française et italienne, et développe le trio instrumental qui sera l'ancêtre de la sonate et de la symphonie classiques.

S'il eut eu plus de soin, plus de choix, et moins de hâte, s'il eut eu le loisir d'écouter mieux son inspiration, il eût sans doute été plus grand. Mais telle quelle, sa production fournit à ses successeurs un matériel évolué que le génie de ceux-ci n'aura plus qu'à reprendre et à exploiter.

Son contemporain Johann MATTHESON (1681-1764) fut à la fois un compositeur et un théoricien de l'âge nouveau. C'est surtout sous ce dernier aspect qu'il est intéressant : devenu sourd peu après la quarantaine, il abandonne la composition pour se consacrer à la diffusion, à l'exégèse et à la codification des idées nouvelles, idées sur lesquelles nous reviendrons après avoir examiné l'apport de J. S. Bach et de Haendel.

II. — Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Considéré par ses contemporains comme un bon organiste, sans plus, Bach représentait pour eux l'homme du passé. Nous savons aujourd'hui que s'il est le point d'aboutissement de toute une évolution musicale qu'il porte sur des sommets jamais atteints, il est aussi un point de départ, celui de l'évolution qui conduit aux temps modernes. Comme le fait remarquer Norbert Dufourcq auquel il faut constamment se référer en la matière, la production de Bach est presque entièrement faite d'œuvres de circonstances suscitées par les différents épisodes de sa vie. Jusqu'à 1708, c'est la période de formation (Eisenach, Ohrdruf, Lüneburg, Celle, Arnstadt, Lübeck, Mülhausen) ; il s'initie à l'art des maîtres disparus, Scheidt et Schütz, à celui des maîtres en pleine maturité, Böhm, Reinken, Buxtehude, Monteverdi ; c'est déjà l'époque des grands chefs-d'œuvre pour orgue *(Toccata et fugue en ré mineur)*. De 1708 à 1723, maître de chapelle à Weimar et à Coethen, c'est le temps de la grande production instrumentale, celle-ci étant due à la vie de cour (quelques nouveaux voyages le mettent en rapport avec J. G. Walther et le grand organiste français Louis Marchand). Enfin, de 1723 à sa mort, c'est la période de cantorat à la Thomaskirche de Leipzig où il succède à Kuhnau : ce sont les cantates et passions, ainsi que quelques œuvres particulières comme *L'art de la fugue* et *L'offrande musicale.*

Le choral, grand principe de la musique réformée, est le tronc d'où jaillit toute la production de Bach. Il commande d'abord sa musique vocale. Dans le choral chanté, le Cantor reprend souvent un texte ancien et une mélodie ancienne (hymne latin, grégorien, chanson), mais il vivifie ces éléments de base par son merveilleux et pieux génie, soit dans le simple choral chanté par la communauté des fidèles à qui est confié le *cantus firmus* (l'harmonisation étant assurée par l'orgue), soit dans les chorals polyphoniques de ses cantates et passions. Parfois, il crée la mélodie du choral en conservant le caractère traditionnel du genre, en lui donnant une allure légèrement francisée ou italianisante. Le commentaire harmonique prend une signification symboliste, colorant, amplifiant et concrétisant le sens des mots ; si, comme souvent, la mélodie est au soprano, les deux voix intermédiaires sont chargées d'altérations expressives, tandis que la basse procède moelleusement par degrés conjoints assurant la continuité du discours. Suivant les circonstances et le caractère expressif recherché, il passe du choral simplement harmonisé à la verticale au choral contrapunctique se développant avec richesse sur les différents plans horizontaux. Enfin, dans certaines cantates, il fait intervenir les instruments en coloriste subtil, tantôt pour dialoguer avec les voix, tantôt pour renforcer celles-ci.

Le genre le plus directement issu du choral est précisément, chez lui, la cantate. Dans le culte, celle-ci se place comme une sorte de « concert spirituel » ou « concerto d'église » entre l'Evangile et le sermon. En ce domaine, Buxtehude excepté, ses prédécesseurs avaient été assez timides. Bach brille au contraire par sa hardiesse et sa liberté. Aucun principe codificateur ne préside à ces admirables

pages dramatiques et religieuses. La recherche d'expression domine seule. Sur les piliers du choral, deux éléments contrastés fleurissent : une poésie symboliste de caractère subjectif et l'art objectif de l'*aria da capo*. Les textes mis en musique par Bach sont d'une qualité souvent médiocre (Neumeister, Franck, Picander, etc.) ; mais il les magnifie de son invention sonore pour donner tout son rayonnement à l'Evangile du jour (puisque telle est la fonction de la cantate d'église). Suivant les besoins, sans nul plan préconçu, se succèdent récitatifs, ariosos, airs, chœurs, le tout basé sur le choral. Celui-ci est harmonisé, varié ou paraphrasé suivant les cas. Le chœur, empruntant souvent des éléments au choral, est polyphonique, fréquemment fugué. Le récitatif, destiné à nous transmettre les réflexions du librettiste sur le texte sacré, va du rapide et concis *recitativo secco* au *recitativo arioso* expressif et pathétique que l'on peut dire prévagnérien. L'*aria da capo*, parfois un peu scolaire et formel, donne à Bach la possibilité de se livrer à ses inventions décoratives les plus riches, traitant la voix souvent sans pitié, comme un instrument. Quand il y a lieu, l'orchestre apporte soit un rôle de simple soutien, soit une fonction d'ambiance, de couleur ou de dynamisme dramatique.

Aux cantates peut se rattacher le gigantesque *Oratorio de Noël* résultant, en fait, de la réunion de six cantates où l'inspiration la plus jaillissante se joue en chœurs descriptifs, en mélodies sorties du fonds populaire, en airs décoratifs et en chorals qui viennent rappeler l'auditeur ébloui à la méditation et à la prière, tandis que le déploiement instrumental est celui des grandes fêtes, une fête qui, entre toutes, a ému la ferveur et l'amour de Bach.

Dans un genre voisin, voici le motet. Le Cantor

lui donne une physionomie particulière qui en fait une sorte de cantate polyphonique et sans soliste, de caractère généralement plus austère que dramatique, et faisant souvent appel au double chœur.

Une mention spéciale doit être faite pour l'une des rares œuvres où Bach se soit servi de la langue latine : le *Magnificat*, dont le style décoratif et symboliste est du plus beau baroque, où les douze versets de ce chant de jubilation se succèdent dans une débauche d'inventions sonores.

Dans le domaine des *Passions*, même liberté, même absence de schéma formel que dans les cantates. L'idée du « concert spirituel » ou du « concerto d'église » est ici porté à ses plus extrêmes conséquences. Sur des livrets à la fois dramatiques et religieux de Brockes (saint Jean, 1723) ou de Picander (saint Matthieu, 1729), livrets que Bach a revus lui-même, le Cantor se laisse aller à sa plus libre inspiration lyrique. Le drame du Calvaire a exalté chez lui des facultés stupéfiantes d'homme de théâtre. Mais ici, l'homme de théâtre s'apaise de temps à autre après des récits bouleversants, des airs de solistes sublimes, ou des chœurs somptueusement décoratifs et descriptifs, pour se recueillir dans le choral avec une indicible émotion sacrée. Parfois, comme dans la *Passion selon saint Matthieu*, les moyens sonores sont renforcés : deux chœurs, deux orchestres, deux orgues. Entre ces deux monuments uniques dans l'histoire de la musique se marque une certaine évolution : à la poésie tendrement symboliste de la *Passion selon saint Jean*, va s'opposer, peu d'années après, l'émotion plus intellectuelle, mais aussi peut-être plus profonde de la *Passion selon saint Matthieu* dont l'homogénéité stylistique est également plus forte.

A côté des *Passions*, premiers monuments du

genre possédant cette physionomie, la dernière grande création vocale de Bach est une œuvre non moins exceptionnelle dans l'histoire de la musique : la *Messe en si mineur* (1733). Avec le *Magnificat*, c'est une des rares œuvres latines, ce qui s'explique par le fait qu'à Leipzig la liturgie réformée restait très parente de la liturgie romaine. Comme les cantates, dont elle utilise des fragments, elle est d'une composition originale et libre, hétérogène même si l'on pense à la diversité des moyens employés, et si le génie de Bach ne fondait tout cela en un creuset unificateur. Le *Credo* fait usage de modes grégoriens, et ce n'est pas sans raison que Norbert Dufourcq a souligné l'aspect catholique de cette prière collective, alors que d'autres morceaux sont typiquement protestants, traités comme ils le sont en prière individuelle (airs et duos). L'influence palestrinienne est souvent sensible, notamment dans le deuxième *Kyrie* ou le *Dona nobis*. L'allégresse populaire de l'auteur des cantates ou du *Magnificat* se marque dans le *Gloria*. L'homme de théâtre des *Passions* se retrouve dans les supplications chromatiques du *Qui tollis* ou du *Crucifixus*, ainsi que dans certaines inflexions italianisantes du *Christe* et du *Benedictus*. Enfin, l'architecte puissant édifie l'immense fugue à cinq voix du premier *Kyrie*, le grand chœur du *Confiteor*, et les superbes ensembles à six et huit voix du *Sanctus* et de l'*Hosanna*.

La même invention libre et audacieuse se retrouve dans la musique instrumentale où Bach va de pareille façon porter les formes anciennes à leur point de perfection, et définir les normes d'un art nouveau.

L'orgue sera l'instrument essentiel de sa production. Là encore, il faut repartir du choral (plus de

cent cinquante chorals d'orgue groupés en quatre recueils s'échelonnant entre 1708 et 1747). Il en fait un poème d'une maîtrise lyrique et technique accomplie : le choral harmonisé proche du choral vocal confié aux fidèles ; le choral contrapunctique qui semble l'avoir retenu par ses multiples combinaisons ; le choral canonique et le choral en trio où trois voix conversent en style fugué ; le choral fugué où chaque élément du cantique fait l'objet d'une exposition de fugue ; le choral figuré où la mélodie vient, en augmentation, se surimposer aux autres voix ; le choral orné où la voix supérieure s'attarde, comme en une méditation profonde, à des dessins riches et complexes ; enfin le choral varié dont il fait un jeu de virtuose.

A côté du choral, la grande réalisation organistique de Bach est le prélude et fugue où les recherches de Buxtehude et de Pachelbel trouvent leur aboutissement. En face du choral, tout voué à la prière, le prélude et fugue, ainsi que la fantaisie et la toccata, fournissent au culte des éléments décoratifs. Les préludes, fantaisies et toccate servent d'ouverture à des fugues, et Bach leur donne un caractère d'improvisation brillante, scintillante, carillonnante, héroïque, pleine de lumière et de couleurs ; ces pièces sont charpentées, parfois sur plusieurs thèmes, le tout en un équilibre architectonique admirable au-dessus duquel viendra parfois planer la mélodie d'un choral. Dans les fugues, même liberté, même équilibre, même maîtrise souveraine dans l'invention jaillissante, même fantaisie audacieuse qui fait disparaître toute trace de travail.

Dans le domaine de l'orgue, il convient enfin de mentionner les six sonates écrites avec des préoccupations pédagogiques, mais dont certaines sont

de poétiques bijoux, et où l'on voit déjà poindre la future forme-sonate à deux thèmes.

Dans la littérature de clavecin, le principal apport de Bach consiste à donner à la suite une physionomie classique qui, précisément, va commander la forme-sonate à deux thèmes. Bach conserve le cadre traditionnel (allemande, courante, sarabande, gigue), mais il y ajoute d'autres danses soit d'origine française (gavotte, bourrée, menuet), soit d'origine étrangère (polonaise, anglaise), puis de grands préludes ou fantaisies d'ouverture, des airs, burlesca, scherzo, caprice, etc. On notera la progression : les *Suites françaises* ont encore le caractère de la danse populaire ; les *Suites anglaises* ont celui, plus élégant, de la danse de cour ; et les *Six suites allemandes*, plus abstraites, s'éloignent de la danse pour aller vers la musique pure.

Dans le *Concerto écrit dans le goût italien*, avec ses oppositions quasi symphoniques, Bach trouve une formule allemande à l'ancien *concerto grosso*. Dans la *Fantaisie chromatique et fugue*, il fait des incursions prophétiques dans le domaine, peu exploré alors, des possibilités du chromatisme. Et avec les *Variations Goldberg* composées sur un petit air innocent qui va devenir tour à tour invention, ouverture, sarabande, passacaille, fugue, toccata, passepied, choral, gigue, etc., il fonde la grande variation moderne.

La série de ses œuvres pour clavecin de caractère pédagogique dépasse de beaucoup cette modeste destination primitive : les *Inventions*, le *Clavecin bien tempéré*, sont à l'origine d'une technique moderne de clavier, base de la technique actuelle, mais aussi, comme l'a justement noté Norbert Dufourcq, ce sont des œuvres « où la sensibilité ne cesse de lutter avec la raison ; le cœur est toujours

là qui bat, l'art traduit l'homme et le trahit parfois ». Enfin, les 48 préludes et fugues du *Clavecin bien tempéré*, avec l'institution du « tempérament égal » ouvrent des possibilités de modulation d'une richesse inouïe, clefs de l'art moderne.

Les mêmes remarques sont à faire en ce qui concerne les œuvres solistes écrites pour le violon, le violoncelle, ou la flûte, instruments ayant reçu récemment de nouveaux perfectionnements techniques que Bach s'empresse aussitôt d'exploiter et de développer pour créer un style instrumental moderne, pour affirmer le cadre de la suite-sonate, tout en écrivant des poèmes musicaux d'une beauté sublime dépassant de beaucoup, là encore, leur modeste destination initiale.

Dans le domaine du concerto, Bach est en plein héritage italien. Certains d'entre eux sont même des transcriptions pures et simples d'originaux italiens : mais le lyrisme particulier au Cantor s'y déploie chaudement. On notera que Bach est le premier à avoir écrit des concertos pour clavecin et orchestre, ce qui participe à l'émancipation que lui doit l'instrument à clavier. Dans les suites pour orchestre, la formation instrumentale est évidemment aussi d'origine italienne, mais la forme des pièces (ouvertures et danses) est directement française. Dans les *Brandebourgeois*, Bach crée un style concertant qui ne doit plus rien à personne.

Pour terminer, il convient de citer deux œuvres de physionomie un peu spéciale, toute nouvelle, que l'on a pris l'habitude de considérer comme des œuvres abstraites, et qui, en un certain sens, résument assez bien le génie à la fois conservateur et novateur de J. S. Bach, *L'offrande musicale* qui est un jeu de spécialiste dont certaines pages touchent cependant à l'expression sublime (ricercare à 6 voix,

sonate en trio), et *L'art de la fugue*, véritable bible de la fugue et du canon dont la perfection stylistique et l'invention rédactionnelle sont par elles-mêmes sources d'émotion, le poète restant toujours aux côtés du grammairien.

III. — Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

De son vivant, infiniment plus populaire que Bach, beaucoup plus européen aussi, Haendel fut vite célèbre en Italie où l'on donna ses premiers opéras, puis en Angleterre où il effectua la plus grande partie de sa carrière, où il sera finalement naturalisé, et où il sera directeur de l'Académie d'opéra italien.

Dramaturge né, Haendel nous laisse quelque quarante opéras dont la presque totalité est tombée dans l'oubli. S'étant familiarisé avec le théâtre musical du temps à l'Opéra de Hambourg qui était largement ouvert aux influences italiennes (napolitaines) et françaises (lullystes), Haendel nous donne des ouvrages lyriques écrits avec une hâte extrême, basés sur un certain nombre d'effets de grandeur, de poésie, de pathétique incontestablement puissants, assurés, mais qui ne se renouvellent guère, se répétant et se recopiant au contraire assez souvent selon des recettes employées à satiété. Cependant, dans le cadre du récitatif, de l'*aria da capo*, de l'ariette et de la cavatine, il fait preuve d'une belle inspiration mélodique. D'autre part, il a le sens du coloris orchestral, mais là encore ce sont toujours un peu les mêmes schémas qui réapparaissent.

Haendel a évidemment été plus heureux et plus personnel dans l'oratorio, encore que, là aussi, les recettes appliquées à la hâte donnent à de nom-

breuses pages une physionomie stéréotypée. Subissant les mêmes influences italiennes et françaises que J. S. Bach, il n'en a nullement tiré le même parti créateur : autant Bach a germanisé son art, autant Haendel a été vers un style cosmopolite qui a toujours quelque chose d'un peu incertain. Dans le domaine de l'oratorio, il est servi par son tempérament de dramaturge. Il ne parvient jamais au symbolisme profond et intime de la musique de Bach, mais il se plaît à des effets descriptifs et pittoresques d'une conception un peu facile. Par contre, les parties vocales de solistes sont infiniment mieux écrites que dans les passions de Bach, Haendel étant toujours soucieux de n'utiliser que les ressources normales de la voix humaine que Bach a tendance à traiter comme un instrument.

Sur le plan de la musique instrumentale (sonates pour petits ensembles de chambre, pièces pour clavier, *concerti grossi* et suites d'orchestre), Haendel utilise un certain nombre de procédés anciens (suite, fugue, variations) qu'il vivifie de sa verve robuste et allègre, et qu'il fait également bénéficier de certaines des acquisitions de l'esprit nouveau dont nous aurons à parler ci-dessous : à cet égard, plus que Bach, il a été de son temps. Toute cette musique instrumentale, qu'il s'agisse des suites pour clavecin, des concertos pour orgue et orchestre, et surtout des originales musiques de plein air groupées sous les titres de *Water music* et *Firework music*, est écrite à grands traits, franchement, veut être essentiellement décorative, et s'adresse à la masse populaire. On ne peut pas dire qu'elle soit d'un apport capital pour l'évolution de la musique allemande, mais elle reflète certains aspects caractéristiques de la sensibilité au XVIII^e siècle.

IV. — Le mouvement pré-classique

Il convient d'examiner maintenant l'apport de maîtres mineurs dont l'influence a cependant été considérable sur le moment, ceux qui, coexistant à côté de Bach et de Haendel héritiers du passé, constituent « la nouvelle vague », et vont développer des tendances généralement inspirées des idées littéraires et philosophiques de l'*Aufklärung*. Ces maîtres pré-classiques sont un peu oubliés, triste sort de la plupart des précurseurs authentiques, des explorateurs intrépides mais limités ; leurs créations ne sont pas géniales, mais elles sont efficaces et ont amené le règne des grands classiques comme Haydn et Mozart.

Ces idées viennent de loin, et se sont déjà fait une place au début du XVIII^e^ siècle. En 1723, c'est en leur nom que Bach avait failli se voir refuser le cantorat de Saint-Thomas pour lequel on préconisait un représentant du nouvel esprit tel que Telemann. Et en 1737, le futur Frédéric II de Prusse écrivait tout uniment : « Les beaux jours de Haendel sont passés, sa tête est épuisée et son goût hors de mode. » Quelle est donc cette nouvelle mode ? C'est celle inaugurée par la Querelle des Anciens et des Modernes en France à la fin du XVII^e^ siècle. Romain Rolland a fort justement souligné que cette querelle dépassait ceux mêmes qui la lançèrent, et qu'elle répondait à un mouvement universel de la pensée européenne, surtout en Allemagne où la nouvelle génération « éprouve une aversion instinctive pour ceux qui représentent l'antiquité en musique, pour les contrapunctistes et les canonistes ».

Et que demandent ces jeunes ? D'abord la mélodie. En 1704, Telemann s'écrie : « Et moi je ris des ouvrages non mélodiques des vieux ! » Et un peu plus tard : « Le chant est le fondement de la musique tout entière. Qui compose doit chanter dans tout ce qu'il écrit. » Il brocarde les « vieux qui contrepointent à tire larigo, mais qui sont dénués d'invention *(mélodique)*, et qui écrivent à quinze et vingt voix obligées ». De son côté, Mattheson se flatte en 1722 « d'avoir été, sans vanité, le premier à insister énergiquement et expressément sur l'importance de la mélodie (...) première, plus excellente, et plus belle partie de la musique ». Et Mattheson encore : « Quelque morceau que l'on écrive, vocal ou instrumental, tout doit être *cantabile.* » Et Telemann à nouveau : « Qui joue des instruments doit être instruit du chant. »

D'autre part, les jeunes préconisent une musique expressive, théâtralement expressive : « Tout ce qui agit sur les hommes est théâtral (...). La musique est théâtrale. Le monde entier est

un théâtre géant... » s'écrie encore Mattheson. Nous sommes loin de la Réforme ! Et de ce goût du théâtral vont sortir des orchestrations renforcées, aux effets excessifs dont pâtira le théâtre lui-même, car on finira par n'y plus entendre les voix. Ce développement de l'orchestre, un peu brouillon au début, aura par la suite des conséquences capitales. Pour l'instant il vient essentiellement du désir de peindre les situations et les sentiments avec de vives couleurs « à l'imitation de la musique française subtile imitatrice de la nature ». Cette peinture en musique *(Tonmalerei)* trouve en Telemann et en Mattheson d'éloquents propagandistes. L'idée du pouvoir expressif de l'art des sons s'étend bientôt à la musique pure, et c'est de là que partiront les symphonistes de Mannheim précurseurs de Beethoven, semant ainsi les premières graines du romantisme.

Le branle est donné, « grand souffle de libération de l'âme individuelle », avec « la conscience du devoir social de l'art, et un patriotisme passionné ». Car du temps où vit encore le premier des musiciens les plus allemands, J. S. Bach, les successeurs de celui-ci veulent l'être encore plus, et par des voix singulièrement détournées puisque les jeunes turcs d'alors préconisent à tel point la « mode de Paris ». Ce qui entraînera les critiques réactionnaires à les accuser de cosmopolitisme et à leur reprocher d'écrire « des symphonies à la récente mode Welsche ». On voit que la situation est compliquée. Ce qu'il y a de curieux, c'est que si les jeunes adoptent tout naturellement les procédés français et italiens, leur patriotisme, par une de ces contradictions fréquentes en Allemagne, s'exprime avec violence : « *Fuori barbari*, s'écrie Mattheson, qu'on interdise le métier aux Velches qui nous enveloppent ! » Et Scheibe : « Le bon goût en musique est le propre de l'esprit allemand ; aucune autre nation ne peut s'enorgueillir de cette supériorité. » Et le poète Zacharia : « O Muse de l'Allemagne, revendique l'honneur d'avoir ceint tes tempes du laurier musical ! Tu possèdes une multitude de maîtres, plus nombreux que la France et le Welschland ! » Et les opéras patriotiques commencent à fleurir.

La conséquence de ce nationalisme exacerbé va être aussi, comme l'a bien noté Romain Rolland, un grand mouvement de démocratie musicale. Le compositeur est prié de ne plus écrire pour une élite, mais pour tous, et dans certains textes du temps on croit lire des extraits du fameux rapport Jdanov sur l'esthétique officielle soviétique : « Qui peut être utile à beaucoup fait mieux que qui écrit seulement pour un petit nombre (...). Je me suis toujours attaché à la facilité : la musique ne doit pas être une peine, une science occulte, une

espèce de magie noire» (Telemann). « Le musicien doit chercher à ce que le thème ait un je ne sais quoi que tout le monde connaisse déjà ! » (Mattheson). « J'ai cherché à donner à toutes mes inventions l'apparence de choses déjà connues » (Schulz), etc. On peut multiplier les citations de ce genre.

C'est sur cet ensemble de contradictions et de proclamations surexcitées qu'allait cependant s'édifier le grand art classique allemand de la fin du XVIIIe siècle dont Vienne allait être la capitale. Il est consolant de constater à quel point, en dépit des mots un peu vifs et des œillères, tout ceci était le signe d'une communauté d'esprit européenne, ou du moins germano-franco-italienne.

On ne peut ici passer en revue que les principaux acteurs de cette période. Chacun pris en particulier ne présente pas toujours, par ses réalisations propres, un intérêt général. L'intérêt général ne se trouve que dans les tendances. Nous ne citerons que quelques noms. Johann Joachim QUANTZ (1697-1773), l'un des plus ardents propagateurs du« goût mêlé» (style franco-italien) ; Johann Adolf HASSE (1699-1783) représentant le style napolitain dans l'opéra ; Carl Heinrich GRAUN (1704-1759), créateur de l'Opéra italien de Berlin, et considéré par ses contemporains comme l'un des maîtres du théâtre lyrique nouveau ; Johann Adolf SCHEIBE (1708-1776), compositeur, mais surtout théoricien célèbre pour avoir attaqué J. S. Bach dans *Der critische Musicus* ; Josef RIEPEL (1709-1782) qui se fit remarquer par ses concertos et symphonies ; Franz Xaver RICHTER (1709-1789), harmoniste hardi ; Franz BENDA (1709-1786) qui, d'origine bohémienne, devint l'une des personnalités dominantes de l'école de Berlin ; Wilhelm Friedemann BACH (1710-1784), fils aîné de Johann Sebastian, harmoniste extrêmement audacieux, l'un des artisans de la forme-sonate ; Ignaz HOLZBAUER (1711-1783) sur lequel nous reviendrons à propos de l'Ecole de Mannheim ; Christoph Willibald GLUCK (1714-1787) que nous ne citons ici que pour respecter la chronologie ; Karl Philipp Emanuel BACH (1714-1788), cinquième enfant de Johann Sebastian, auteur d'un traité sur le jeu moderne du clavecin, l'un des principaux fondateurs de la forme-sonate ; Georg Christoph WAGENSEIL (1715-1777), Georg Matthias MONN (1717-1750) et Johann Wenzel Anton STAMITZ (1717-1750) sur lequels nous reviendrons à propos de l'Ecole de Mannheim ; Leopold MOZART (1719-1787) dont le traité sur l'art et la technique du violon joua un certain rôle à l'époque ; Johann Christian CANNABICH (1731-1798) qui appartient aussi à l'Ecole de Mannheim.

Parmi les grands apports du XVIIIe siècle allemand, nous

avons déjà mentionné le « tempérament égal » né avec J. S. Bach. Il convient maintenant d'ajouter la *forme-sonate*, apport non moins considérable dont nous avons dit qu'il était dû à l'initiative du premier fils de Bach, et surtout aux réalisations de K. P. E. Bach. Avec les musiciens de la nouvelle école, la forme-sonate va très vite remplacer l'ancienne suite de danses comme schéma passe-partout de la musique instrumentale. La forme-sonate nouvelle provient d'ailleurs d'une transformation et d'une extension de l'ancienne suite : les quatre parties traditionnelles de celle-ci (allemande, courante, sarabande et gigue) vont se muer peu à peu en allegro, scherzo, andante, rondo. Ceci pour le cadre externe, car la forme-sonate proprement dite va surtout concerner l'allegro initial : celui-ci, au lieu d'être monothématique et bipartite comme dans l'ancienne sonate à l'italienne, va devenir, avec Karl Philipp Emanuel, bithématique et tripartite. Ceci veut dire que cet allegro du nouveau style va être construit sur deux thèmes, lesquels seront *exposés*, puis *développés*, puis *réexposés*. Ce schéma va se répandre dans l'esprit de la musique nouvelle, c'est-à-dire dans l'esprit mélodique à la mode, et faire délaisser les subtilités contrapunctiques de la période précédente. Il va même se répandre de telle façon qu'il devient le cadre essentiel de la musique instrumentale jusqu'à la symphonie à grand orchestre. Il est encore utilisé aujourd'hui. Il s'agit donc là d'un apport capital et définitif à l'histoire de la musique. A côté de ce schéma de l'allegro de sonate, il convient aussi de citer une création voisine, celle de la forme-Lied (A.B.A.) qui conditionnera dès lors la plupart des mouvements lents. Ces mouvements pourront aussi, dans certains cas, être traités sous forme de thème varié. Et enfin, autre schéma, celui qui sera utilisé fréquemment pour les finales de sonates comme de symphonies, le rondo fait d'une alternance de couplets et d'un refrain (A.B.A.C.A.D.A., etc.). Ce sont ces différentes acquisitions qui, jointes aux idées esthétiques sur la mélodie, l'expression et l'utilisation de l'orchestre, jointes aussi à la disparition de la basse continue des anciens maîtres, qui vont constituer le style classique issu de l'Ecole de Mannheim. On voit que ce n'est tout de même pas arbitrairement que l'esprit nationaliste allemand se met dès lors à revendiquer, pour l'école germanique, une place importante.

V. — L'école de Mannheim

On désigne sous ce terme le mouvement musical qui s'est développé vers le milieu du XVIII^e^ siècle autour de la chapelle

de la cour de Mannheim, dans le Palatinat. Le fondateur en est J. W. A. Stamitz, déjà nommé, qui avait créé là un orchestre dont on parla bientôt comme l'un des plus remarquables ensembles de l'époque. Les membres les plus célèbres de cette chapelle — dont certains viennent d'être cités — sont notamment Fr. X. Richter, Chr. Cannabich, A. Filtz, I. Holzbauer, les Toeschi, Fr. Beck, J. Schobert, E. Eichner, les Stamitz, les Cramer, Fr. Danzi et I. Fränzl.

Les principes mis en application par l'Ecole de Mannheim sont à l'origine de l'art d'un Haydn, d'un Mozart et d'un Beethoven, et ont eu une influence certaine sur la musique française de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e. Ces principes correspondent à un certain nombre d'idées rencontrées précédemment : composition homophone, épanouissement de la mélodie, emploi de la forme-sonate à deux thèmes, développement des possibilités orchestrales dans le coloris instrumental et l'utilisation des crescendo et des decrescendo d'orchestre avec toutes les nuances intermédiaires (auparavant, on ne connaissait qu'un *piano* et qu'un *forte*), une harmonie simple mais modulante, le vibrato expressif des instruments à cordes, et surtout un certain mélange de styles, en particulier l'introduction du style bouffe dans la symphonie — style bouffe qui était emprunté au *Singspiel* alors naissant. Cette coexistence du style bouffe et du style sérieux dans la symphonie fut considérée comme scandaleuse par K. P. E. Bach lui-même : c'est cependant elle qui allait s'épanouir dans le génie mozartien.

VI. — Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

On ne saurait quitter cette époque sans s'arrêter à un musicien considérable, qui semble dans une certaine mesure avoir vécu un peu en marge de l'évolution à laquelle nous venons de prêter attention : Gluck, artiste cosmopolite s'il en fut, allemand, tchèque, autrichien, français, qui partagea essentiellement sa carrière entre Paris et Vienne, et dont, un siècle plus tard, le Français Berlioz et l'Allemand Wagner se réclameront avec autant d'enthousiasme.

Presque uniquement préoccupé de théâtre, Gluck nous laisse 107 opéras écrits soit en français, soit en italien.

La fonction de Gluck aura été de réformer les excès de l'opéra italien par le classicisme de l'opéra français, mais aussi de réchauffer le pompeux style français par le lyrisme italien et de créer ainsi l'opéra moderne. Il a conservé les grandes lignes

que lui fournissaient les opéras de Lully et de Rameau pour y enfermer une musique expressive d'une grande puissance dramatique, à l'italienne, mais débarrassée des artifices italiens, du *bel canto* ampoulé, de l'*aria da capo*, et même du *recitativo secco*. Il introduit par contre le récitatif symphonique dont il tire des effets dramatiques surprenants et tout nouveaux. Et aussi, conformément aux idées qui avaient alors cours en Allemagne, il développe considérablement le rôle de l'orchestre dans l'opéra : en ce sens, Wagner pourra faire remarquer que Gluck a consacré la victoire du compositeur sur le chanteur, technique qui lui sera vivement reprochée par Rameau. Conformément aux idées du temps aussi, toute la réforme gluckiste ne tend qu'à réaliser les moyens de toucher et de frapper l'auditeur par un maximum de puissance émotive (ce dont se souviendra Wagner), par de la vraisemblance et du naturel, ainsi que par la noblesse et la grandeur de ses sujets qu'il va presque tous emprunter à l'Antiquité. Un peu à l'écart de la musique allemande proprement dite, il suit cependant l'évolution des idées allemandes de l'époque. Avec *Orphée* (1774), chef-d'œuvre dans l'expression des sentiments, avec *Alceste* (1776), chef-d'œuvre de déclamation et d'orchestration, avec *Armide* (1777), chef-d'œuvre de passion quasi romantique, avec *Iphigénie en Tauride* (1779), chef-d'œuvre de technique dramatique moderne, l'opéra atteint des cimes que l'on n'avait même plus entrevues depuis Monteverdi, et s'ouvrait à un art théâtral entièrement nouveau.

CHAPITRE IV

HUMANISME CLASSIQUE ET « STURM UND DRANG » LE CLASSICISME : HAYDN ET MOZART

Les bases d'un classicisme étant jetées, celui-ci va se développer aussitôt jusqu'à son point de perfection le plus achevé avec les deux grands génies autrichiens de la fin du XVIII^e siècle, Haydn et Mozart.

Il n'est pas inintéressant de constater que ces deux héros du classicisme musical germanique s'inscrivent dans la période qui, sur le plan littéraire et philosophique, constitue la grande époque d'humanisme classique qui suivra le rationalisme de l'*Aufklärung*, lequel, nous l'avons dit, avait atteint son apogée en 1740. Entre cette date et 1800, apogée du classicisme allemand, Klopstock, Lessing, et Wieland préparent l'arrivée du *Sturm und Drang* d'où sortiront Herder, le Gœthe du premier *Faust*, Klinger (à qui l'on doit l'expression *Sturm und Drang*, titre de l'un de ses drames) et Schiller, mouvement de l'individualisme révolté qui ira aboutir, à la fin du siècle, au classicisme weimarien (Gœthe du second *Faust*), lequel ne sera encore qu'une étape avant l'éveil romantique. Mais n'anticipons pas.

I. — Josef Haydn (1732-1809)

Le temps des petits maîtres précurseurs étant passé, Haydn paraît, reprend et assimile les idées, les principes épars dans l'air, pour en faire une synthèse magistrale. La voie et le matériel sont préparés ; son extraordinaire génie inventif va faire le reste avec un instinct prodigieux et une inspiration irrésistible. Tout se fait chez Haydn comme par enchantement. Pas de proclamations, pas de théorie, pas de principes, car personne, sinon Mozart, n'aura été moins pédant que lui. Depuis J. S. Bach, on n'avait plus vu, dans la musique allemande, un maître produire avec cette grande fécondité toute simple.

Musicien de cour, sorte de fonctionnaire musical appointé et enchaîné à la tâche (attaché d'abord au comte de Fürnberg en 1755, puis au comte Morzin en 1758, enfin maître de chapelle des Esterhazy de 1761 à 1790), il passera ses dernières années à Vienne, comblé de gloire et d'honneur, ne pouvant s'empêcher de travailler jusqu'au dernier souffle, comme par habitude. C'est en cette période qu'il aura sporadiquement Beethoven pour (mauvais) élève.

L'essentiel de son apport à l'évolution de la musique allemande et à l'enrichissement de l'art universel réside surtout dans sa musique instrumentale : 68 sonates pour pianoforte, 83 quatuors à cordes et 104 symphonies. Par contre, la musique vocale ne semble pas lui avoir aussi constamment souri : ses œuvres pour le théâtre (quelques ouvrages du type *dramma-giocoso* sans grande originalité de conception ni de facture, en dehors de leur agrément purement musical qui est incontestable) survivent à peine, de même que ses cantates à l'italienne. Ses messes (il en laisse 26) peuvent paraître discutables sur le plan liturgique, encore qu'elles soient parfaitement en accord stylistique avec les églises baroques dans lesquelles elles furent chantées ; et si la façon dont Haydn conçoit le sentiment religieux peut paraître un peu déroutante pour certains puristes, il n'en reste pas moins que ce sentiment religieux y est profond, inébranlable, naturel : c'est sans doute la raison pour laquelle il s'exprime de façon aussi joyeuse et désinvolte. Certains passages de ces messes sont plus réussis que bien des finales d'opéra, et l'agrément musical de ces ouvrages très curieux est inépuisable, du moins dans les moments où Haydn ne se souvient pas trop qu'il est à l'église, car il lui arrive cependant d'y penser, et de prendre des airs académiques qui ne lui vont guère, et qu'il ne conserve d'ailleurs pas longtemps. On citera les plus remarquables : *Coecilienmesse*

(1769), *Saint Bernard de Offida* (1796)), *Nelsonmesse* (1798), *Theresienmesse* (1799) et *Harmoniemesse* (1802).

Par contre, toujours dans le domaine vocal, c'est dans l'oratorio que Haydn a excellé. Tardivement, il est vrai, car il ne s'est intéressé au genre qu'à la fin de sa vie, après avoir découvert les oratorios de Haendel lors de séjours qu'il fit à Londres à partir de 1790. A cet égard, il convient de citer *La création* (1800) et *Les saisons* (1801). Sur le plan de la forme, Haydn n'a pas renouvelé le genre. Il reprend le cadre haendelien comme il l'a trouvé. Mais il introduit dans l'oratorio un accent poétique bien personnel. Sans doute n'atteint-il pas les effets dramatiques grandioses de Haendel (encore que le *Es werde Licht ! Und es ward Licht* du début de *La création* soit une trouvaille assez impressionnante), non plus que la profonde et pathétique ferveur de Bach. Mais il a le sens du pittoresque et le choix de ces deux sujets portait au pittoresque : par exemple, dans *La création*, l'extraordinaire description du chaos ou la représentation de certains animaux. Il a le sens d'une poésie intime et familière, notamment dans les duos d'Adam et d'Eve de *La Création*, et les charmantes paysanneries des *Saisons*, oratorio à moitié profane qui n'est pas très loin de Jean-Jacques Rousseau.

Cela dit, l'essentiel de son apport est, répétons-le, dans sa musique instrumentale. A ce point de vue, on lui a souvent discuté son titre traditionnel de « père de la symphonie et du quatuor ». Sans doute écrivait-on avant lui des symphonies et des quatuors dont quelques-uns ne manquent pas de qualités. Mais Haydn le premier a su atteindre, et très vite, une telle perfection et une telle originalité. Il n'a donc nullement usurpé son titre. Dans cette partie

considérable de son activité créatrice, il n'a jamais cessé de proclamer qu'il devait son élan aux *Six sonates pour clavecin* de K. P. E. Bach dont il fit la découverte aux environs de 1750. « Je ne pouvais plus m'arracher à mon clavecin, écrivait-il, et je ne m'y arrachai pas tant que je ne les sus pas toutes. Je les jouai mille fois pour mon plaisir à moi seul, et cela surtout quand je me sentais déprimé et découragé par les soucis. Et chaque fois je quittais alors mon instrument gai et de bonne humeur. » Ce ton est déjà romantique. Et, de fait, entre la première sonate (qui date des années 1750) et les dernières (qui datent de l'extrême fin du siècle), il y a une évolution non pas seulement formelle, mais psychologique. La période de jeunesse et de formation marque quelques hésitations, et ses premières sonates conservent encore quelques souvenirs de l'ancienne suite, soit en la forme, soit par le style galant. Mais bientôt, l'influence de K. P. E. Bach s'étant fait sentir, la sonate prend, au cours des années 60, une physionomie nouvelle due notamment à l'apparition du bithématisme ; le caractère aimable et galant continue de régner. Au cours de la période suivant 1775, Haydn subit ce que Geiringer appelle une « crise romantique » : il subit la crise de sensibilité de son époque (nous sommes au lendemain de *Werther* et à la veille du *Sturm und Drang*). Un accent humain, subjectif, tout nouveau, s'introduit dans ses sonates de l'époque dont la forme s'affermit encore et qui prennent une carrure plus robuste bien qu'elles conservent d'une part la grâce, d'autre part l'inspiration paysanne et populaire qui régnera toujours dans la musique de Haydn. Enfin, dans les années postérieures à 1780-85, les sonates deviennent véritablement pré-beethoveniennes : l'importance du second thème de l'allegro

initial est affirmée ; la coupe en exposition-développement-réexposition s'impose ; le développement s'étoffe ; la forme-Lied pour le second mouvement et la forme rondo pour le finale prennent leur structure classique, leur équilibre architectonique.

Pour les quatuors à cordes, on observera une progression un peu analogue, tant sur le plan du contenu expressif que de la physionomie formelle et instrumentale. Après une même période d'hésitation où subsistent des souvenirs de l'ancienne suite (mais où le clavecin de la basse continue a cependant disparu), la forme en quatre parties s'impose (allegro, andante, menuet, finale). L'emploi de thèmes populaires est assez fréquent. Pendant un certain temps, Haydn conserve encore l'habitude des finales fugués. Après 1780, le développement central des allegros prend de l'extension, le travail thématique devient plus inventif et la conversation entre les trois instruments supérieurs ne consacre plus aussi exclusivement qu'auparavant la prédominance du premier violon. Enfin, les finales fugués sont abandonnés comme « trop pédants » au profit d'une écriture se partageant entre travail thématique et esprit de variation. Ces innovations sont considérables, et vont conditionner toute la musique de chambre du siècle suivant.

Dans le domaine de la symphonie, Haydn avait trouvé un matériel évidemment beaucoup plus évolué que dans les genres précédents, ceci en raison des expériences réalisées par les musiciens de l'Ecole de Mannheim. Aussi la période d'hésitation est-elle ici extrêmement brève. Le cadre définitif est rapidement trouvé, et les proportions classiques parviennent très tôt à leur équilibre et à leur ampleur. Comme dans le quatuor, nous retrouvons les quatre morceaux. L'allegro initial est bâti sur deux thèmes

bien caractérisés, et l'on y note des alternances de majeur et de mineur. L'andante se fait à la sous-dominante. Le menuet prend une certaine robustesse annonçant le futur scherzo beethovenien, et s'équilibre en deux épisodes encadrant un trio central de caractère fréquemment populaire. Le finale est généralement traité en rondo. Dans tout cela, architecture claire et forte et tendance à personnaliser les instruments. Enfin, sans aller vraiment à la musique à programme, certaines de ces symphonies contiennent de fugitives suggestions descriptives ou impressionnistes (*La chasse*, *L'horloge*, *La surprise*, etc.), voire une petite mise en scène, souvenir des fantaisies de l'âge baroque *(Les adieux)*.

Tout naturellement, et sans détours, Haydn a atteint un idéal classique. Ce ne sera déjà plus tout à fait le cas de Mozart chez qui nous allons commencer à apercevoir le versant romantique de la musique.

II. — Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Bien que la carrière de Mozart s'inscrive facilement à l'intérieur de celle de Haydn, son art est sensiblement plus avancé. Cela non pas tellement pour des raisons de technique, mais de sensibilité. Mozart n'est ni un réformateur, ni un novateur, mais, aux formes alors en usage, il va donner une ampleur et une physionomie expressive insolites que son extraordinaire génie baigne d'une lumière unique. Il a subi très profondément les influences les plus diverses (France, Italie, Mannheim), mais il les a si parfaitement assimilées qu'il n'y a jamais trace d'imitation ; la création est toujours d'une originalité absolue, d'un accent personnel comme nul autre. Avec lui, l'évolution de la musique allemande fait un pas considérable en avant, cela en raison du trait dominant du style mozartien, trait qui est le suivant : Mozart a su, en un temps où la polyphonie contrapunctique était considérée comme une vieillerie archaïque et où le critérium du style moderne était le mélodisme monodique, faire la synthèse de ces deux moyens d'expression et en tirer un riche langage totalisant toutes les possibilités que l'art allemand avait emmagasinées au cours des siècles.

Car la grande affaire chez Mozart, c'est qu'il a aussitôt dépassé ses contemporains en refusant de s'enfermer dans les limites étroites du style galant. A peu près seul de son temps, il a su faire son profit des enseignements de la musique de J. S. Bach, laquelle devait, par ailleurs, rester encore ignorée et oubliée pour de nombreuses années. C'est, semble-t-il, cette synthèse de l'art ancien et de l'art moderne qui a permis au génie de Mozart de s'exprimer aussi totalement et à la musique allemande de sortir de l'impasse où la menait le style galant des pré-classiques et de ses contemporains.

Ce style galant se retrouvera, certes, dans certaines de ses œuvres, dans quelques-unes de ses sonates pour clavecin ou pianoforte notamment. Mais, même là, malgré cela, un accent tout nouveau se fait entendre, un accent humain, fort et passionné, qui nous amène aux abords du romantisme beethovenien. Avec Mozart, les battements du cœur, la détresse humaine, s'expriment pour la première fois aussi directement dans la musique. C'est cela surtout qu'il faut retenir de son art, et non pas les charmantes grâces d'un virtuose de cour, d'un enfant prodige, à quoi on n'a que trop tendance à vouloir le réduire. Si, dans les quelque vingt sonates pour clavier qu'il nous laisse, il y a précisément ce virtuose, il y a surtout cet accent nouveau que nous trouvons aussi dans les sonates à quatre mains et à deux pianos, dans cette grande fugue en *ut* mineur pour deux claviers qu'il compose en 1783, et dans ses stupéfiantes fantaisies pour piano et pour orgue.

Dans le domaine du concerto, nous trouverons également le virtuose, en particulier en ce qui concerne ses quelque dix œuvres pour violon et orchestre, ainsi que celles qu'il a données aux différents instruments (hautbois, basson, cor, flûte, harpe, clarinette). Mais sa grande réalisation en la matière, c'est l'ensemble de ses 23 concertos pour

piano et orchestre où il se révèle le véritable créateur du concerto moderne. C'est la première fois que ce genre inauguré jadis par J. S. Bach prend la physionomie qui est encore la sienne au XX^e^ siècle. C'est toujours l'ancien schéma en trois mouvements, mais avec un allegro initial largement articulé sur l'alternance de grands soli et de grands tutti, avec un andante tripartite où s'introduit l'esprit de variation et un rondo soit à l'italienne, soit à la française. L'écriture pianistique prend ici, beaucoup plus que dans les sonates, une ampleur, une carrure, une diversité nouvelles. L'instrumentation se colore avec richesse, et confie notamment des rôles très importants aux instruments à vent.

Dans le domaine de la musique de chambre, la fécondité de Mozart a été inépuisable, tout à la fois en ce qui concerne les formations utilisées, que les idées mises en jeu. Il est remarquable de voir que Mozart ne se contente plus de l'allegro initial aux deux thèmes traditionnels depuis K. P. E. Bach, mais qu'il y jette à foison des thèmes que l'on peut dénombrer parfois jusqu'à dix. Sur ces quelque 45 sonates pour violon et piano, il en est certes encore beaucoup qui doivent à la technique ancienne du Bach de Londres ou du padre Martini ; mais dans l'ensemble, Mozart y crée le grand duo moderne dans lequel le violon n'a plus seul la première place, et où le clavier sort de son rôle modeste d'accompagnateur ; ici, au contraire, les deux instruments dialoguent pour la première fois avec les mêmes droits, et un accent nettement romantique s'annonce dans les dernières de ces œuvres. Dans les trios pour piano et cordes, Mozart ne se considère pas comme démodé en utilisant un contrepoint très rigoureux qui dut bien surprendre ses contemporains. De même dans ses quatuors à cordes, genre qu'il cultiva

inépuisablement tout au long de sa carrière, dans lequel il prend évidemment modèle sur Haydn, mais où il introduit des intonations passionnées et pathétiques annonciateurs du grand Beethoven. C'est encore Mozart qui va donner au quintette et au sextuor un caractère grandiose et grave que les formations de ce genre, traditionnellement considérées comme divertissantes, n'avaient jamais eu auparavant (voir le romantisme surprenant des sublimes quintettes avec deux altos en *sol* mineur et en *ut*, ainsi que le quintette avec clarinette).

Ce n'est pas à dire que Mozart ait complètement tourné le dos à la musique de divertissement : ses innombrables *divertimenti*, sérénades, cassations, musiques de table, musique de nuit, pour les formations instrumentales les plus diverses, et pour des formes qui vont parfois jusqu'à reprendre des éléments de l'ancienne suite le prouvent avec un charme exquis ; il s'agissait là d'œuvres de circonstances qui faisaient alors obligatoirement partie de la vie musicale et de la vie sociale ; et si Mozart leur donne le tour galant qui est alors dans les mœurs, il ne se borne pas à la frivolité de la plupart de ses contemporains, mais introduit ici une poésie absolument unique.

C'est dans le domaine de la symphonie que Mozart va tirer son plus beau feu d'artifice, et peser d'un poids définitif dans les destinées de la musique de son pays. Haydn avait réalisé l'idéal classique de la symphonie. Mozart ira plus loin dans la profondeur expressive, dans la grandeur architectonique, dans la richesse de l'emploi des instruments et dans les moyens d'écriture (que l'on se rappelle le style fugué du finale de la symphonie *Jupiter*). Ses 49 symphonies ont été composées entre 1764 et 1788. Mieux que toute autre

partie de son œuvre, cette production immense et continue nous montre l'extraordinaire évolution mozartienne et la façon dont il dépasse son temps : Haydn ne fait plus alors figure que d'aboutissement, Mozart donnant l'impulsion à la musique symphonique du siècle suivant. Ses symphonies de jeunesse trahissent évidemment les influences de J. Ch. Bach, des Italiens et du style galant allemand. Dans une seconde période qui se situe à peu près entre 1775 et 1785, le ton se renforce et le style s'élargit, encore que les influences de Mannheim et de la France soient apparentes. Mais à la fin de cette période, la découverte de l'art de Bach va donner une densité nouvelle à sa musique symphonique (« Linz » et « Prague » ont déjà un accent beethovenien). Enfin, dans la troisième période, ce sont les « trois grandes » (*mi* bémol, *sol* mineur, *ut* majeur) où s'exprime en toute liberté et avec une intense et profonde émotion, toute l'humanité mozartienne qui est souvent pathétique et douloureuse. Dans la première de cette série, nous rencontrons déjà l'introduction adagio que reprendra Beethoven, ainsi que les plus audacieuses et dramatiques modulations. Dans la seconde, d'une émotion déchirante en dépit d'une certaine tendance à l'austérité, nous remarquons le contrepoint du menuet, les éléments fugués du finale où se traduit un sentiment si complexe, si étrange, de vivacité et d'inquiétude. Dans ce dernier morceau, nous observons également l'un de ces thèmes allongés (une trentaine de mesures) dont Mozart eut le secret. Enfin, dans la troisième, dite *Jupiter*, nous sommes frappés par la grandeur héroïque de cet ensemble dans lequel le travail thématique est d'une beauté et d'un jaillissement incomparables, surtout en cet extraordinaire finale fugué déjà cité.

Dans le domaine de la musique vocale, il est à peine besoin de rappeler que Mozart est le fondateur du drame musical allemand. La chose, sans doute, ne s'est pas faite du jour au lendemain, et une évolution progressive a été nécessaire. Avant Mozart, l'opéra allemand proprement dit n'existe pas : *opera seria* ou opéra bouffe, tout est, même chez Gluck, français ou italien ; on ne connaît qu'un seul genre de caractère allemand, genre mineur, le *Singspiel*, genre populaire fortement mêlé d'éléments provenant de l'opéra-comique français. Des 23 ouvrages lyriques que nous laisse Mozart, il est bien évident que les premiers sont de style nettement italien et n'annoncent en rien, sauf par quelques accents dramatiques, ce que le musicien réalisera ensuite. Cette première période en comprend onze (parmi lesquels *La finta simplice*, *Bastien et Bastienne*, *Lucio Sylla* et *Il Re pastore*). Dans une seconde période, qui va en gros de 1775 à 1785, l'accent et le mouvement dramatiques se renforcent, le ton devient plus personnel, moins conventionnel ; Mozart semble chercher à y faire une synthèse de l'*opera seria* et de l'*opera buffa* : *Idomeneo* est sa première grande réalisation dramatique, et *L'enlèvement au sérail* son premier ouvrage lyrique de langue allemande. Dans une troisième période, nous voyons l'évolution se préciser et se précipiter, depuis l'opéra-comique avec *Les noces de Figaro* et *Cosi fan tutte*, en passant par le *dramma giocoso* avec *Don Giovanni*, pour aboutir à *La flûte enchantée* qui, tout en se rattachant à ce genre mineur qu'était le *Singspiel*, est le premier *grand opéra* allemand, en allemand, à grand orchestre, annonçant ainsi les réalisations de Weber et de Wagner. Le grand rêve de la plupart des romantiques allemands sera de donner une descendance à

l'opéra national de Mozart et de Weber ; seul Richard Wagner y parviendra, Schumann et Brahms ayant échoué.

Dans le théâtre musical, Mozart utilise tous les procédés en vigueur à son époque : *recitativo secco*, récitatif instrumental, airs, ensembles, chœurs, etc. Mais de chacun de ces procédés, il tire des effets entièrement nouveaux, beaucoup plus forts, dans le comique comme dans le tragique, dans le mouvement comme dans le sentiment. Là encore, il rehausse et exalte ce à quoi il touche, que ce soit dans le climat familier des *Noces* ou dans la grandeur noble de la *Flûte*. Enfin, allant, en ce domaine, infiniment plus loin que ses prédécesseurs qui en avaient cependant eu l'instinct, il donne à l'orchestre un rôle considérable, comme dans *Don Giovanni* qui, à cet égard, est aussi poussé, sinon plus, que n'importe quel opéra de Weber.

La production religieuse de Mozart est importante : près de 20 messes et de nombreux motets, offertoires, litanies, vêpres et psaumes. Sans aller jusqu'au style mondain et théâtral de Haydn, Mozart subit évidemment l'influence de l'art galant qui règne alors en la matière. Mais nous remarquons surtout cette sorte de synthèse déjà signalée entre le style polyphonique ancien et le style homophone récent, ce qui marque un progrès sur la musique religieuse de Haydn. L'emploi qu'il fait du contrepoint et de la fugue après sa découverte de Bach montre qu'il a retrouvé la ferveur religieuse qui s'exprimait dans la polyphonie de ce dernier. Il y a chez Mozart une qualité de recueillement, d'émotion et de poésie sacrée que l'on chercherait en vain dans les autres œuvres de l'époque : la grand-messe en *ut* mineur est typique à cet égard, ainsi que les fragments originaux du *Requiem*, de

même que certaines œuvres immédiatement antérieures à cette découverte de Bach comme les *Litanies au Saint-Sacrement* et à *Notre-Dame de Lorette* et l'éclatante *Messe du Couronnement.*

On peut dire que, de son temps, Mozart a été vraiment le seul à assurer non seulement la continuité du génie allemand, mais à contribuer à l'évolution dynamique de celui-ci pour aller vers une ère nouvelle. Faut-il pour cela en conclure que ses contemporains sont sans mérites ? Non pas, mais il n'y a évidemment pas de commune mesure. Seul Mozart est, comme l'avait été Bach, tourné vers l'avenir. Parmi ces contemporains, il convient de citer d'abord deux fils de Bach. Le premier, Johann Christoph Friedrich BACH (1732-1795) dont les symphonies et les concertos pour clavier émergent nettement du gros de la production de l'époque. Le second, Johann Christian BACH (1735-1782) qui fut organiste à la cathédrale de Milan, qui sut dans une certaine mesure s'affranchir du style galant, et dont Mozart admirait beaucoup la musique religieuse. Ensuite, Johann Michael HAYDN (1737-1806), frère du grand Josef, qui eut également droit à l'admiration de Mozart pour ses compositions religieuses, et qui eut Weber pour élève. Friedrich Wilhelm RUST (1739-1796) dont les sonates pour piano et violon ne sont pas sans valeur. Carl Ditters von DITTERSDORF (1739-1799) qui sut allier l'italianisme et le style populaire autrichien. L'abbé Georg Josef VOGLER (1749-1814), curieuse physionomie internationale, inventeur d'une technique de doigté pour l'orgue et d'un instrument appelé l'orchestrion, restaurateur assez fâcheux de magnifiques orgues classiques, créateur d'un système harmonique qui lui permettait les 7e, 9e et 11e, professeur de Weber et de Meyerbeer, grand voyageur (il alla jusqu'en Afrique), auteur de cent opéras, et qui mourut en écrivant un *Requiem.* Johann Friedrich REICHARDT (1752-1814), curieuse figure lui aussi, compositeur, publiciste, théoricien, économiste, qui fut un auteur non négligeable de la période primitive du Lied. Carl Friedrich ZELTER (1758-1832), conseiller musical de Gœthe qui a ainsi le triste honneur d'avoir intercepté les Lieder que Schubert envoya à l'écrivain, mais qui fut une personnalité agissante de l'École de Berlin, esprit conservateur qui, dans une certaine mesure, prépara un retour à Bach, retour qui allait se faire notamment grâce à son élève Félix Mendelssohn. Et Wenzel MÜLLER (1767-1835) dont les *Singspiel* demeurent un document dans l'histoire de ce genre.

Chapitre V

L'AUBE DU ROMANTISME
BEETHOVEN, SCHUBERT, WEBER

La Révolution française et les guerres napoléoniennes vont avoir de profonds retentissements sur l'évolution de l'Allemagne, tant au point de vue politique que philosophique et artistique, la musique elle-même étant touchée par cette grande secousse. Déchaînement de l'individualisme de l'homme, mais aussi déchaînement de l'individualisme des peuples, ce qui s'appelle le nationalisme. Le XIX^e^ siècle allemand va être le moment de la grande montée vers l'unité nationale, vers la réalisation de l'orgueil allemand, soucis primordiaux qui venaient remplacer le cosmopolitisme du siècle précédent. A la vérité, les choses n'ont pas été aussi vite que les idées : les faits attendront un demi-siècle. Mais les idées, elles, auront été rapides : quelques années seulement séparent le moment où, de Königsberg, Kant saluait la Révolution française, de celui où Fichte (*Discours à la nation allemande*, 1807) et Hegel vont définir « la mission providentielle à laquelle est destinée l'Allemagne en vertu de sa supériorité morale ». La Révolution française a lancé des idées. La domination napoléonienne a donné des raisons de les réaliser. Le foyer de résistance et de réalisme va être la Prusse. Par contre, à Vienne, où nous allons maintenant trouver Beethoven et Schubert, l'ambiance est bien différente. Centrale cosmopolite de l'aristocratie européenne, Vienne n'a pas le sens des réalités historiques : on n'y déteste pas Napoléon en tant que tel, mais surtout parce que, en tant que Bonaparte, il a été l'héritier de la Révolution. Mais l'on sait que c'est à Bonaparte, et non à Napoléon, que Beethoven projetait de consacrer sa symphonie *Eroïca*.

I. — Ludwig Van Beethoven (1770-1827)

Les théoriciens romantiques ont volontiers annexé Beethoven pour en faire leur prophète, l'homme de la rupture avec le passé, le nihiliste permettant la réalisation des idées nouvelles. Or, Beethoven ne s'est jamais placé en rupture avec le passé. Il s'est simplement trouvé là à l'heure juste, et avec un génie singulier, pour traduire le grand changement que les idées nouvelles ont déclenché au cours des décades précédentes. C'est Beethoven qui, le premier, va changer à la fois la nature et la signification de la musique par rapport à l'homme, de même que la nature et l'attitude de l'artiste créateur. Avant Beethoven, la musique est un élément fonctionnel de la vie sociale (divertissement ou liturgie), et l'artiste est surtout un artisan. Le génie de Beethoven introduit l'individualisme au premier rang de la fonction musicale : avec lui ce n'est plus la musique qui parle par un homme, mais un homme qui parle par la musique. A la notion d'art au service de la société se substitue la notion d'art pour l'art. A la notion de l'artiste-artisan travaillant sur commande, se substitue celle de l'artiste cultivé travaillant pour s'exprimer librement, ce qui change complètement sa situation vis-à-vis de la collectivité. Ce phénomène aura aussi des conséquences considérables sur l'évolution de la musique elle-même et de son langage : l'artiste beethovenien n'écrit plus ce que son public attend de lui, mais il écrit ce qu'il veut imposer à son public (d'où la naissance du fossé qui va se creuser peu à peu entre les audaces du novateur et la compréhension retardataire de son public). C'est ce qu'Alfred Einstein a bien défini en disant qu'avant Beethoven on écrivait pour l'immédiat, et qu'avec lui on se met à écrire pour l'éternité ; ou bien que Beethoven préfère écrire *contre* son temps que *pour* lui.

L'indépendance est, chez Beethoven, le trait dominant, celui qui va modifier la musique elle-même, et aussi la vie musicale européenne, la physionomie des concerts et des salles de concerts, donc incidences sociales profondes.

Si l'on veut ne s'en tenir qu'à des traits purement musicaux concernant la généralité de ses apports avec l'évolution de la musique, il convient de signaler en premier lieu l'importance que Beethoven attache au timbre. Mozart avait, certes, déjà eu souci de la personnalité des timbres des différents instruments. Mais c'est Beethoven qui, le premier, a eu le sens profond et définitif des couleurs sonores, ce qui allait entraîner la naissance et le développement de l'orchestre moderne,

lequel ne cessera de progresser pendant le XIX^e^ et le début du XX^e^ siècle.

En liaison avec cette émancipation des timbres, il faut signaler l'établissement du règne du piano qui, après Beethoven, deviendra l'instrument romantique par excellence. Et même, en créant un style moderne de clavier (en quoi il est favorisé par les perfectionnements sans cesse apportés de son temps au mécanisme et aux possibilités sonores de l'instrument), il en arrive à dépasser par avance beaucoup ce que certains de ses successeurs réaliseront en ce domaine, car des musiciens tels que Hummel, Weber, Schubert, Mendelssohn et même Schumann se réfèreront encore souvent à l'écriture pianistique de la fin du XVIII^e^ siècle.

Dans de tels traits généraux, il y avait donc quelques raisons pouvant excuser les romantiques de s'être si exclusivement annexés le génie de Beethoven. Mais ils l'ont toujours fait en ne mettant l'accent que sur les forces chaotiques de l'instinct génial de celui-ci, et ils ont souvent insisté (Wagner et Berlioz eux-mêmes) sur ce qu'ils ont pris pour un aspect négateur et destructeur. L'image de ce grand indépendant, de ce premier solitaire, c'était surtout pour eux l'image de l'homme qui, tournant le dos à des recettes jugées périmées, avait suscité les grands chocs psychologiques et mêmes physiologiques auxquels ils furent toujours sensibles, l'homme qui, grâce à un apparent désordre, sut pénétrer dans les régions les plus secrètes de l'inconscient, et exprimer l'inexprimable. Ils n'ont distingué que le chaos de cette nature qui était, en effet, hérissée. Ils n'ont pas vu l'ordre, ni, si l'on ose dire, les soubassements profonds de la géologie beethovenienne. Et la grande affaire, chez Beethoven, c'est, au milieu de tout cela, l'ordre qu'il met dans ses pensées.

En vérité, le génie de Beethoven échappe à toute classification. Pas plus romantique que classique, en dépit des points de contact qu'il peut avoir avec l'un et l'autre univers. Sans doute est-il évident que, comme compositeur, Beethoven a fait preuve d'une lucidité et d'une volonté de perfection exceptionnelles dans l'histoire de la musique. Sa constante recherche d'un idéal de forme et de structure convenant à sa pensée est sans doute une des plus extraordinaires aventures de l'esprit humain, que ce soit par les épisodes mêmes de cette recherche ou par les réalisations qui en ont résulté. Il y a là tout un mécanisme à la fois affectif et intellectuel dont le fonctionnement était absolument nouveau à l'époque. Chaque œuvre de Beethoven vient nous apprendre que cet art, fait d'instinct et de liberté, de logique et de raison, n'est jamais

le triomphe de l'un de ces deux groupes sur l'autre, mais qu'il n'en est que l'équilibre. Equilibre en apparence impossible, sorte de *rerum concordia discors* qui donne à l'art de Beethoven non pas seulement son universalité et son humanisme, mais surtout sa signification de grand phénomène de la nature.

Avec ses 32 sonates pour piano, non content de créer une technique pianistique moderne de la plus audacieuse nouveauté, il fait vivre à la forme-sonate une des aventures les plus extraordinaires qu'elle ait connues au cours de son évolution. Pendant la première période (c'est-à-dire les 15 premières sonates, jusqu'en 1802), Beethoven respecte généralement le schéma légué par les deux grands maîtres classiques. Mais il se permet déjà certaines libertés : remplacement du menuet par le scherzo, interversion de l'ordre traditionnel des mouvements, apparition de certains mouvements nouveaux (par exemple « marche funèbre »), ou grande introduction lente devant l'allegro initial, etc. Mais les modifications n'affectent pas seulement la forme : l'esprit de la sonate change pour en faire un poème passionné, héroïque, brusque, joyeux ou tragique.

Ce mouvement d'émancipation va s'accentuer et devenir volontaire au cours de la période suivante (1802-14) où nous trouvons 11 sonates. Les résultats précédents provenaient d'une impulsion instinctive. A partir de sa 32e année, c'est de façon réfléchie et décidée que Beethoven donne à la sonate un cadre à l'échelle de sa véhémente inspiration. Le début de cette période (époque du *Testament de Heiligenstadt*, donc des graves décisions) est marqué par les grandes passions, la pleine maturité physique et intellectuelle ; la maladie n'a pas encore fait ses ravages définitifs ; c'est aussi le moment où Beethoven est hanté par le souci des grandes architectures dramatiques *(Fidelio)* ; et c'est l'époque où

l'instrument vient de recevoir d'importantes améliorations mécaniques. Pendant cette période, Beethoven va aussi commencer d'exploiter la technique cyclique. Enfin, son besoin de liberté s'accentue encore à l'égard de la physionomie externe de la sonate : sur ces onze ouvrages, la moitié ne comporte que deux mouvements, et une seule réunit les quatre morceaux traditionnels ; les formes menuet et rondo sont respectées dans leurs grandes lignes, mais elles s'amplifient, et le contenu expressif de ce genre de morceau prend un accent sans cesse plus vigoureux. D'autre part, l'écriture pianistique prend un caractère de plus en plus symphonique.

Après les fougueuses sonates de la maturité, les six sonates de la dernière période nous présentent les méditations des dernières années. La volonté, l'héroïsme, le sens de l'action caractéristiques de la période précédente vont maintenant jouer sur un autre plan. Ces élans vont permettre à Beethoven de se dépasser lui-même, de dépasser totalement le classicisme dont il s'est dégagé, de même que le romantisme auquel son art va donner naissance. Pour lui, c'est une période pendant laquelle une âme forte lutte dans un corps souffrant, symbole des grandes dualités beethoveniennes. Ceci va nous donner six chefs-d'œuvre de révolte et de sagesse, d'anéantissement et de victoire. Ici, la forme est plus que jamais soumise à la fantaisie, mais aussi à la logique de cette fantaisie. Elles sont longuement développées, et la liberté y est telle que souvent elle défie l'analyse. Trois sont en deux mouvements, deux en trois mouvements, une seule en quatre parties. Les développements sont extrêmement originaux, parfois stoppés avec brusquerie pour faire place à des épisodes étrangers, sortes de méditations où Beethoven suscite de nouveaux éléments d'écri-

ture et de langage. Outre les formes de discours habituelles, il va utiliser principalement la fugue, le récitatif dramatique et la grande variation amplificatrice. La polyphonie devient plus dense, plus complexe, l'harmonie plus audacieuse, l'écriture pianistique plus escarpée et semblant parfois dépasser les possibilités de l'instrument. Enfin, le souci cyclique de la parenté des thèmes s'accentue encore, et certains développements prennent des proportions gigantesques comme dans l'allegro initial de l'*opus* 106 où la coda, également de dimensions inusitées, paraît être un second développement après la réexposition. Les scherzi et récitatifs prennent des accents d'un farouche abrupt, et les adagios ont, dans la méditation, des ornements de caractère mélodique rappelant le baroquisme de Bach, et qui en font aussi des sortes de nocturnes immenses annonçant l'invention de Chopin. Les fugues prennent des physionomies dramatiques : dans la sonate *opus* 106, avec une invention sans cesse multipliée par elle-même, et faisant naître en son sein une autre fugue ; dans l'*opus* 110, assortie d'un récitatif et d'un arioso, la fugue est double, la seconde étant le renversement de la première.

C'est de la même façon que Beethoven transcende les genres et les styles, fait éclater tous les cadres dans le domaine de la musique de chambre. Sans vouloir nous arrêter aux sonates pour piano et violon (dont l'une est cependant caractéristique des intentions de Beethoven, la sonate dite *à Kreutzer* qui porte ce sous-titre *Sonata per il pianoforte ed un violino obligato, scritta in un stilo molto concertante, quasi come d'un concerto*), non plus qu'aux sonates pour piano et violoncelle (dont l'une, *opus* 102, n° 2, exploite le style fugué avec une sorte

de fureur), et non plus qu'aux trios pour piano et cordes, il convient de remarquer combien la série des 17 quatuors à cordes constitue une sorte de microcosme où Beethoven se synthétise tout entier, avec son évolution humaine et son évolution technique. Il s'est attaqué au quatuor à trois reprises différentes, on pourrait dire au cours de trois « crises », comme si, à chaque étape de sa production, il éprouvait le besoin de se recueillir, de faire le point.

Les six quatuors du premier groupe (*opus* 18) sont, quant à la forme et à l'accent, très proches de Haydn et de Mozart. Mais déjà résonnent des accents prophétiques (adagio du 1er, lyrisme dramatique du 4e, émancipation du violoncelle dans le 6e).

Dans le second groupe (*opus* 59, nos 1, 2, 3 ; *opus* 74, *opus* 95), le musicien commence par bousculer avec liberté les fonctions formelles et instrumentales traditionnelles. La polyphonie prend ses quatre dimensions, le violoncelle étant traité à l'égal des autres instruments. Le travail thématique se fait plus complexe et plus dense. Les modulations deviennent de plus en plus audacieuses. La fugue fait son apparition. Les adagios mêlent librement l'esprit de la forme-sonate et celui de la variation ; à moins qu'ils ne soient supprimés, comme dans l'*opus* 95 qui est fait de quatre allegros successifs.

Dans le dernier groupe (*opus* 127 à la fin), les schémas classiques deviennent à peine discernables, la pensée du musicien créant sans cesse ses formes particulières. La polyphonie se fait plus escarpée, le contrepoint se meut avec une extrême audace inventive, l'utilisation fugitive des modes anciens fait son apparition, le principe cyclique est exploité avec puissance, et la grande variation amplificatrice atteint ses sommets. La fantaisie ne connaît plus de bornes, et l'invention lyrique se fait boulever-

sante (cavatine de l'*opus* 130). Le style instrumental de quatuor en arrive presque à déborder les possibilités des quatre partenaires (grande fugue *opus* 133). Les proportions ne connaissent plus de limites et l'invention touche à l'improvisation (enchaînement des sept mouvements de l'*opus* 131). De tels résultats dans le domaine du quatuor n'ont jamais été égalés depuis, aucun musicien n'ayant osé assigner à cet ensemble de seize cordes des ambitions aussi hautes.

Si dans la sonate pour piano et dans le quatuor Beethoven se montre un novateur unique et qui restera sans successeur, il n'en est pas de même pour sa musique symphonique : celle-ci aura, au contraire, une prestigieuse descendance. Il s'y est d'ailleurs montré moins révolutionnaire sur le plan formel : il ne fait qu'élargir les cadres de Haydn et de Mozart, il ne les transcende pas. Par contre, son art d'orchestrateur apporte à la musique symphonique des possibilités toutes nouvelles. Dès la *Première Symphonie*, nous sommes en présence de quelqu'un qui pense pour l'orchestre, en fonction de la valeur et de la signification expressives et plastiques des timbres, ainsi que des harmoniques qui les constituent, de même que des multiples combinaisons coloristiques qui en résultent. Et cependant le matériel des symphonies n'est guère plus important qu'au temps de Haydn et de Mozart. Toutefois, elles utilisent toutes les timbales, la IX^{e} y adjoignant une percussion plus importante. Les cuivres sont presque toujours par deux, de même que les bois. Pour Beethoven, ce n'est pas une question de nombre, mais de fonctions et de rapports. Avant lui, la musique symphonique était une conversation instrumentale où régnait plus ou moins l'esprit du *concerto grosso* avec ses *a parte*. Avec lui, tout le

monde participe à la discussion générale ; il a donc dû trouver là toute une série de nouveaux équilibres qui, à l'époque, ont fait qualifier son orchestration de « fracas », alors que ce n'étaient que les premières splendeurs de l'orchestre moderne.

Les mêmes prestiges symphoniques, nous les retrouvons dans les concertos. Là, il est évident que Beethoven recherche l'effet décoratif et la virtuosité. Mais il convient de remarquer que celle-ci n'est jamais exploitée en elle-même comme ce sera le cas dans certains jeux romantiques. Les trois derniers concertos pour piano, en particulier, ont un caractére dramatique tout à fait nouveau dans l'histoire du genre.

Dans le domaine de l'opéra, Beethoven cherche difficilement sa voie : son seul ouvrage lyrique, *Fidelio*, occupe plus de 10 ans de sa vie. Là encore, il est allé vers un idéal que l'on ne pouvait imaginer avant lui. Certes, il s'y trouve toujours lié à un ensemble de traditions et de routines qui ne céderont vraiment qu'avec Wagner et Verdi, et le souvenir du *Singspiel* est encore présent ici. Mais dans l'ensemble, Beethoven utilise une technique, une forme, une structure et une écriture qui, rompant avec les froides conventions, l'engagent déjà dans l'opéra romantique : à cet égard, les parties chorales, les airs de Léonore et de Florestan, le prélude instrumental du début de l'acte de la prison, l'air de Pizarro, le duo de Rocco et de Léonore, constituent des nouveautés inouïes pour l'époque et demeurent des modèles d'architecture lyrique.

L'originalité de son apport n'est pas moindre dans le domaine de la musique religieuse. Dans sa *Missa solemnis* il transcende un genre traditionnel au point que l'œuvre en est presque extra-liturgique, par son esprit comme par ses proportions.

Non qu'elle soit « mondaine » ou « théâtrale », mais par l'accent général et universel qu'elle apporte à l'utilisation des textes sacrés. Tout en ne tournant nullement le dos au passé, et en faisant siennes les leçons de la modalité ancienne et celle des grands polyphonistes qu'il n'étudia que sur le tard, Beethoven réalise ici une conception toute personnelle provenant du fait que son sentiment religieux est plus à base d'humanisme et d'humanitarisme que de pur respect des prescriptions réglementaires de la religion. Aussi retrouvons-nous, dans la *Missa solemnis*, l'esprit libre et indépendant de ses autres œuvres, et une fois de plus la lutte des antagonismes intérieurs qui sont ses démons familiers : sur un plan très général, la dualité constituée par la puissance et la majesté de Dieu, en face de la petitesse et de la misère de la créature. C'est du moins ce qui semble ici l'avoir le plus frappé si l'on en juge par les oppositions chorales et instrumentales, ainsi que par les soli qui composent cet ouvrage symphonique et dramatique.

II. — Carl-Maria von Weber (1786-1826)

Tout juste contemporain de Beethoven, Weber est à la fois plus rattaché que ce dernier à la tradition du XVIII^e^ siècle, et plus engagé dans les découvertes du XIX^e^ dans la mesure où, peu après *La flûte enchantée* et *Fidelio*, il trouve une véritable formule d'opéra national allemand, dans le cadre des aspirations romantiques, et cela volontairement.

Sa première réalisation en ce domaine est *Le Freischütz*, « opéra romantique allemand » dont la création à Berlin (1821) prit figure d'événement national, coup redoutable porté à l'opéra italien. En fait, c'est surtout le sujet qui est allemand (ambiance de romantisme noir dont se régalait alors le public), car les différents numéros de l'œuvre, ainsi

que les caractères des personnages sont traités suivant la technique de l'opéra semi-seria italien et de l'opéra-comique français. Cela dit, il est incontestable que l'œuvre se rattache à certaines traditions du *Singspiel*, et que bien des pages, de couleur évidemment populaire, ont un caractère national (chœur des chasseurs, marche des paysans, chœur des demoiselles d'honneur). En fait, ce chef-d'œuvre est surtout marqué de la puissante et originale personnalité de Weber qui a su trouver là des accents, des coloris et un mouvement dramatique tout nouveau, tout un style dont l'esprit nationaliste a ensuite repris les différents caractères pour en faire un critérium de l'opéra romantique allemand : c'est un peu l'organe qui a créé la fonction.

Après cette œuvre encore apparentée au *Singspiel*, œuvre d'inspiration populaire, Weber a voulu donner un vrai « grand opéra », du type opera-seria « héroïco-romantique », avec *Euryanthe* (1823). Mais le livret, basé sur tout l'arsenal « médiéval » en honneur à l'époque, ne permit pas à l'ouvrage de réussir en dépit des beautés incomparables que contient la partition de Weber. Celui-ci y avait en outre le génie (et, pour l'époque, la maladresse) de rompre avec certains schémas traditionnels et d'adopter une technique pré-wagnérienne qui dérouta (discours continu, utilisation de leitmotiv, ébauche de « l'œuvre d'art totale » où se fondent musique, poème, décor, mise en scène).

Revenant dans une certaine mesure au *Singspiel*, Weber compose ensuite *Obéron* (1826), opéra fantastique et épique à grand spectacle, de caractère médiéval, chevaleresque et oriental, avec tempête, nuit en mer, mirage, etc. Des trois opéras de Weber, c'est peut-être le plus complètement réalisé par la puissance et l'homogénéité du style dramatique,

et surtout par le génie orchestral ; car ce sera là sans doute l'un des apports les plus définitifs de Weber à la musique allemande que cette instrumentation si extraordinairement colorée et pittoresque.

Ce génie des timbres, on le retrouve dans ses œuvres pour piano (quatre sonates de virtuosité brillante et trois concertos), partitions qui ne se signalent autrement par aucune particularité nouvelle, mais où le charme poétique du musicien se déploie en une invention sonore d'une originalité et d'une fraîcheur inépuisables.

Parmi les imitateurs de Weber dans le domaine du théâtre lyrique, il faut citer pour mémoire Heinrich MARSCHNER (1795-1861) qui tomba dans la facilité, et parfois la vulgarité mélodramatique, et Albert LORTZING (1801-1851) qui ne réussit guère avec plus de distinction dans le genre féerique. Pour l'opéra toujours, mais dans un genre très différent, on citera aussi Ludwig SPOHR (1783-1859) qui, comme Weber, préconisa la suppression de l'opéra à numéros, mais dont l'inspiration ne fut pas à la hauteur d'aussi légitimes ambitions *(Les croisés)*.

III. — Franz Schubert (1797-1828)

Intuitif et instinctif comme Weber, Schubert est, à côté de ce dernier, la plus typique incarnation du jeune romantisme allemand, avec cette différence que Weber est un Nordique ayant le goût du fantastique, et Schubert un Méridional ayant surtout le sens de la poésie intimiste.

L'apport de Schubert est extrêmement difficile à déterminer. Comme pour Weber, il ne s'agit pas là d'un artiste à principes. Il ne s'impose que par un génie à l'état pur, par une forme de sensibilité, non par des faits musicaux pouvant se définir de façon didactique ou scientifique. On a dit qu'il était le classique du romantisme, de même que l'on a dit de Beethoven qu'il était le romantique du classicisme. Ce sont là des formules séduisantes, mais génératrices de malentendus. Il peut être considéré comme classique dans la mesure où sa musique instrumentale utilise telles quelles les formes, et souvent les procédés d'écriture, laissés par Haydn et Mozart. Et encore, dans le cadre de telles formes et d'un tel style rédactionnel, ne

retrouve-t-on pas souvent l'équilibre classique des deux maîtres précités, ceci en raison, précisément, de son inépuisable invention romantique, voire d'une prodigalité qu'on lui reproche encore parfois.

Le grand apport de Schubert s'est essentiellement produit dans le domaine du Lied. Il n'en est pas le créateur comme on le dit souvent, mais il est le premier à avoir apporté au Lied des solutions définitives, originales, inimitables. L'extraordinaire floraison de ses Lieder (environ 600) s'explique en grande partie par le jaillissement poétique de cette époque de la littérature allemande. Schubert est sollicité par une matière extrêmement riche, très diverse, à quoi vont s'ajouter les nombreuses traductions de poèmes étrangers commençant alors à paraître dans ces pays. Schubert n'a pas naturellement le sens de la forme. Il a besoin qu'un cadre extérieur lui soit fourni, imposé. Nous verrons que la forme-sonate lui laisse encore trop de liberté. Tandis qu'un texte de poème le retient impérieusement, lui évite toute digression, lui impose sa forme et son équilibre. La forme, il l'adopte telle quelle ; l'équilibre, il le devine. Et cet équilibre, il sait toujours miraculeusement le réaliser entre le dessin de la mélodie, le rythme de la déclamation et l'importance à donner à la partie de piano, cela parce qu'il se tient toujours au plus près du poème. A cet égard, sa concision donne des effets dramatiques et expressifs immanquables. Dans cette concision même, il déploie une profusion, une exubérance inventive grâce auxquelles tous les éléments du poème sont traduits : sentiment, action, décor, etc. Et, dans l'ensemble, quelle simplicité : la ligne mélodique est souvent d'une innocence toute populaire, et l'accompagnement de piano réduit à sa plus simple expression. En outre, les Lieder de Schubert

témoignent d'une connaissance naturelle, mais profonde, des ressources de la voix, ce qui lui permet de ne jamais s'abandonner à la virtuosité gratuite : c'est ainsi qu'il a pu créer un style de déclamation intelligente tenant compte de la plastique de la langue. Se rattachant à cette même préoccupation prosodique, il faut également noter un sens subtil du rythme grâce auquel il traduit les plus délicates inflexions et accentuations de cette langue musicalement si riche qu'est l'allemand. Sa rythmique est mobile, fugace, capricieuse, comme la langue parlée. Et, suivant les sentiments exprimés, il sait donner à sa déclamation régularité sereine ou agitation fébrile. Son invention est si vive que la banalité du Lied strophique auquel il restera presque constamment attaché ne sera jamais chez lui une source de monotonie. A cet égard, Alfred Einstein trouve une expression fort juste lorsqu'il parle de la « sûreté proprement somnambulique avec laquelle son génie lui inspirait la traduction musicale appropriée à chaque mot ».

En ce domaine enchanté du Lied schubertien, où il faudrait citer tous les titres, depuis la *Marguerite au rouet* de ses 18 ans jusqu'aux grands cycles de *La belle meunière* et du *Voyage d'hiver*, aucun de ses successeurs ne le surpassera : Schumann, Brahms, Hugo Wolf amplifieront le genre, le compléteront, mais aucun d'eux n'apportera une plus belle et pure qualité d'émotion.

L'apport de Schubert est plus délicat à définir en ce qui concerne la musique instrumentale. C'est que, là encore, tout est uniquement question de génie. Comme on l'a dit, il n'est pas un découvreur de formes. Forme-sonate, valse, Ländler, il ne cherche pas plus loin. Parfois l'influence qu'il reçoit de ses modèles va jusqu'à l'imitation. Et cependant

l'originalité est toujours éclatante. Et ce n'est pas pour les regretter que l'on parle de ce que Schumann appellera ses « divines longueurs ». Celles-ci sont surtout perceptibles dans ses sonates pour piano où son incapacité à développer est compensée par un jaillissement mélodique et une fantaisie modulante incroyables. La beauté des thèmes est si grande que l'on comprend bien pourquoi il n'a pas hésité à se répéter. Et quand il le fait, c'est avec la magie d'un langage harmonique sans cesse en mouvement.

Il en est de même dans sa musique de chambre où, avec un matériel venu là aussi en droite ligne de chez Mozart, il découvre des combinaisons de sonorités miraculeuses dues à une polyphonie parfois très complexe qui n'a d'ailleurs rien de classique ni de scolaire, une polyphonie en quelque sorte empirique qui fait chanter les voix en des entrelacements, en des échanges de répliques dont on ne trouve pas d'autres exemples dans l'histoire de la musique.

Son goût pour les couleurs sonores s'épanouit dans ses symphonies où, comme Weber, il témoigne d'une vive imagination dans le choix des timbres. Au surplus, intervient, dans les grandes symphonies du moins, un élément dramatique très frappant chez quelqu'un dont les nombreuses tentatives d'opéra ont toujours abouti à des échecs.

A côté de Schubert, et dans le domaine du Lied, il serait injuste d'oublier Johann Karl Gottfried LÖWE (1796-1869) qui, sans avoir le génie mélodique et harmonique de son grand contemporain, a donné au Lied moderne — en particulier dans la *ballade* — une vigueur épique et une force dramatique dont l'accent est très neuf pour l'époque.

Chapitre VI

LE PLEIN JEU DU ROMANTISME L'APOGÉE D'UN ART NATIONAL

Le premier feu d'artifice de l'opéra romantique ayant été tiré par Weber, il faudra ensuite attendre Richard Wagner pour voir l'art lyrique allemand repartir d'un nouvel élan. Entre temps, une grande activité se manifestera, certes, sur les théâtres germaniques, activité qui n'a cessé de grandir pendant tout le XIX^e^ siècle, car il est bien connu que l'Allemagne (et aujourd'hui encore) est le pays qui possède le plus de scènes lyriques, cela tant en raison de l'ancienne décentralisation princière qui avait permis d'édifier des théâtres dans les innombrables capitales de ces petits Etats, qu'en raison de la passion collective que le peuple allemand manifeste depuis le milieu du XVIII^e^ siècle pour la musique dramatique.

Entre Weber et Wagner, si cette activité est grande, elle est aussi médiocre. Aussi n'est-ce que pour mémoire que nous citerons Giacomo Meyerbeer (1791-1864) dont la facilité et la vulgarité eurent une déplorable influence sur le théâtre lyrique français de cette époque ; Otto Nicolaï (1810-1849) dont *Les joyeuses commères de Windsor* ont fait fortune ; Friedrich von Flotow (1812-1883) dont la *Martha* se joue encore ; Franz von Suppe (1819-1895) dont les opérettes furent longtemps populaires ; et Peter Cornelius (1824-1874), musicien sérieux mais peu original, auteur d'opéras-comiques dont *Le barbier de Bagdad* attira l'attention de Liszt. Aucun de ces compositeurs ne présente d'intérêt dans l'évolution de la musique allemande, ayant tous mis les recettes du théâtre italien ou de l'opéra-comique français au service d'une inspiration basse ou médiocre. Il faut toutefois donner une mention spéciale à Johann II Strauss (1825-1899), créateur de l'opérette viennoise dont *La chauve-souris* reste le chef-d'œuvre jamais égalé, compositeur pour lequel Brahms avait une vive estime musicale, et qui fut ensuite si souvent et si vulgairement imité.

Le romantisme musical est fait de contradictions bien singulières, contradictions que les théoriciens du temps n'ont pas toujours vues. A. W. Schlegel, qui fut l'un des chefs de ce que

l'on appelle « le romantisme d'Iéna », prétendait que la rupture est complète entre le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècle, et que celui-ci est une période préparatoire des âges nouveaux, le romantisme devant trouver son épanouissement et sa réalisation au XX^e^ siècle. Cette négation du passé que les théoriciens romantiques ont élevée à la hauteur d'un dogme, et qui a, du reste, été également soutenue par des musiciens comme Wagner et Berlioz, est une idée qui n'est nullement partagée par certains autres romantiques d'une authenticité cependant indiscutable comme Schumann ou Brahms. Ce n'est là qu'une première contradiction. Songeons à l'ordre mendelssohnien et à la fièvre schumannienne, deux musiciens qui se recommandent de Beethoven ; dans le domaine du langage musical, songeons à la subjectivité novatrice d'un Wagner et à l'objectivité conservatrice d'un Schubert, d'un Schumann ou d'un Brahms ; songeons que si le romantisme a, dans le domaine de la musique de chambre, porté la musique pure sur ses sommets les plus élevés, c'est aussi le romantisme qui a été le champion déchaîné de la musique à programme et du grand opéra ; songeons enfin que le romantisme (même au sein de l'œuvre beethovenienne) possède ce contraste d'avoir le goût de l'éclat, du brillant et du théâtral, et le goût de l'intime, du secret, du silence de l'âme. Et il n'est guère, au fond, qu'un seul sentiment sur lequel tous ces musiciens allemands ont été d'accord, c'est un profond et vivant nationalisme ; l'idée allemande est alors une réalité spirituelle qui n'attendra plus que quelques années pour se voir consacrée par les faits. Cette idée est vivante chez tous, même chez un cosmopolite comme Mendelssohn, même chez un anti-prussien comme Wagner qui admettra cependant que l'unité tant attendue soit réalisée par la Prusse.

I. — Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

On a dit de lui qu'il est le pseudo-classique du romantisme. L'expression n'est pas mal choisie. Il est nourri depuis l'extrême jeunesse de Palestrina, d'Allegri, de Bach et de Haendel, ce qui est exceptionnel chez un homme de ce temps. Sa naissance dans une famille juive convertie au protestantisme, son éducation dans un milieu fortuné lui ont fait un tempérament harmonieux, équilibré, serein (malgré une certaine tendance à l'élégie), élégant, bref en opposition complète avec ce qu'est le romantique-type, lequel est avant tout un tourmenté. Chez lui, tout est en ordre dans les profondeurs. Sa mélancolie n'est que légère, et s'il trahit parfois quelque agitation, c'est pour marquer de l'enthousiasme. L'un de ses exégètes a remar-

qué qu'il est l'un des musiciens chez lequel on rencontre le plus d'indications telles que *con fuoco*, ou bien *appassionato*. C'est de cette chaleur, de cet enthousiasme que sa musique tient ce frémissement subjectif grâce auquel il est un romantique plus sentimental que volcanique sans doute, mais incontestablement un romantique.

Son apport technique est à peu près nul, en dehors d'une jolie façon d'orchestrer discrètement suggestive et colorée qui n'appartient qu'à lui. Il est un peu dans le cas de Schubert qui ne nous apportait qu'une sensibilité. Sur le plan de la forme, il est, pour les cadres classiques, d'un respect qui pourrait aller jusqu'à l'académisme si, précisément, cette sensibilité ne se manifestait sans cesse soit par son sentiment de la nature (Symphonies écossaises et italiennes, *Grotte de Fingal*), soit par son sentiment du féerique *(Le songe d'une nuit d'été, La belle Mélusine)*, soit par la ferveur de son sentiment religieux (*Symphonie* dite *de la Réformation* où il introduit un vieil *amen* saxon et le choral de Luther, ce qui est surprenant pour l'époque ; symphonie-cantate *Lobgesang* où le thème du *Magnificat* sert en quelque sorte de leitmotiv), soit enfin par son sens de l'intimité et de la confidence discrète *(Romances sans paroles)*.

C'est un mélodiste, mais là aussi il est réservé, distingué, et ne va jamais aux effusions schubertiennes. C'est un harmoniste élégant qui ne cherche jamais à surprendre ou à inquiéter. C'est un virtuose qui ne tombe jamais dans les excès si fréquents à son époque et auxquels Liszt lui-même n'a pas toujours échappé (concertos, *Variations sérieuses* pour piano). La musique de chambre ne l'a pas particulièrement inspiré, ou du moins sa réserve naturelle l'y a-t-elle empêché de s'exprimer plus chaleureusement : c'est la partie faible, souvent académique,

de sa production. Dans ses oratorios *(Paulus)*, bien que l'influence du style de Bach soit profonde, on ne trouve pas la poésie ni la ferveur du Cantor, et Mendelssohn se rapproche plutôt du dynamisme un peu froid de Haendel ; cela dit, il y emploie le style fugué avec maîtrise et grandeur, et sa polyphonie est superbe.

Le plus original de son apport réside sans doute dans ses 48 *Romances sans paroles* où il crée un genre de pièces courtes et séparées dont la période romantique sera très fertile, pièce de genre d'un goût parfait (contrairement aux paraphrases et fantaisies alors à la mode), et qui ont l'avantage d'être plus à la portée du public d'amateurs que la musique de Schubert et de Schumann. Ces *Romances sans paroles* combinent le style lyrique et le style instrumental en adaptant au piano des genres vocaux comme la chanson en solo accompagné, le duo accompagné et le chœur *a cappella*. Le tout dans une rédaction pianistique se référant à Bach, Mozart ou Beethoven.

II. — Robert Schumann (1810-1856)

L'un des plus grands musiciens allemands, l'un des plus typiquement allemands, l'un des plus prodigieux poètes de l'histoire de la musique, Schumann est cependant un génie incomplet. Romantique dans les plus petits détails de sa vie et de son art, romantique révolutionnaire — en quoi il s'oppose à un Mendelssohn — champion de l'avenir, il n'a pu assumer jusqu'au bout la mission dont il se sentait plus ou moins consciemment chargé (inachèvement indépendant de la terrible maladie qui devait prématurément l'emporter). Ce révolutionnaire, ce champion de l'avenir ne s'estimait cependant pas en rupture avec le passé. Il y a aussi un conservateur en Schumann. Et, dans ce personnage demeuré toujours enfant, c'est ce conservateur qui ne s'est jamais réalisé. Il ne nous est resté que le révolutionnaire. La synthèse entre l'art nouveau et l'art traditionnel à laquelle il se sentait prédestiné, il n'a pu la faire comme l'avaient faite avant lui,

en d'autres circonstances, un Bach, un Mozart ou un Beethoven. Chaque fois qu'il a voulu retourner aux sources, il a échoué. Il l'a senti dans une certaine mesure — ses écrits en témoignent — et c'est là qu'a été son autre grand drame. Et c'est aussi sans doute pourquoi il a accueilli le jeune Brahms avec enthousiasme, pressentant que cet « aiglon descendu de Hambourg » allait poursuivre la mission qui lui échappait, et parvenir à cet équilibre de maturité et d'universalité que son œuvre propre ne réalise pas.

Quoi qu'il en soit, et bien qu'il n'ait accompli que la première partie de sa tâche, Schumann pèse d'un grand poids dans les destinées de la musique allemande. Il est le premier à incarner aussi complètement le romantisme en marche. Et il ne nous fournit pas seulement, comme Schubert et Mendelssohn, les séductions d'une sensibilité nouvelle. Il nous apporte les raisons, les justifications esthétiques et musicales de cette sensibilité, car il a raisonné et pensé son art avant de se laisser aller sur les ailes de son génie, de ce génie multiple qu'animent tour à tour « les deux âmes qui habitent son sein », l'héroïque Florestan et le tendre Eusebius.

Une distinction s'impose, d'ailleurs, quand nous disons qu'il n'a pas accompli son destin. Il a su se réaliser complètement dans ses toutes premières œuvres, alors que cet éternel enfant était encore vraiment proche de l'enfance. A cet égard, la chronologie schumannienne fait apparaître deux choses importantes : de 1829 à 1839, il publie l'essentiel de sa production pianistique, ses 26 premiers *opus*, et il ne publie que cela ; en 1840, année où son union avec Clara se réalise enfin, il publie l'essentiel de sa production vocale, ses 20 premiers *opus* de Lieder, duos et chœurs, et il ne publie que cela ; ce n'est qu'à partir de 1841 qu'il se consacrera à la musique de chambre, à la musique symphonique et à cette vaine tentative de création de l'opéra national allemand qu'il a si longtemps poursuivie. C'est dans les deux seules premières périodes — pianistique et vocale — qu'il s'est réalisé au point d'apporter non seulement des chefs-d'œuvre, mais des richesses positives à l'évolution de la musique allemande.

Chose curieuse, son style pianistique évolue à peine, et semble formé dès l'*opus* 1 où il est déjà d'une extrême variété, et si neuf, si personnel. Les thèmes sont souvent courts, interrogatifs. Le rythme est très divers. Des silences viennent couper la ligne mélodique. Les syncopes abondent. Les rythmes

se superposent, souvent tourmentés. L'impression d'improvisation domine constamment, et l'on pense que toutes ces pièces pour piano pourraient se contenter de porter le titre de *fantaisie* dans l'esprit du mot *fantasieren*. Sa sensualité sonore est constante (Schumann est un visuel), mais il ne tombe jamais dans la description ou l'imitation. La façon polyphonique dont il traite le piano lui permet des analyses psychologiques subtiles, avec ce discours fragmenté, concis, condensé, rassemblant dans le plus petit espace le plus grand nombre d'idées musicales, d'oppositions rythmiques, d'effets sonores divers, comme dans une phrase poétique bien faite, avec ses incises, ses images, ses changements de mouvement et de pulsation. On pourrait presque dire de la musique pour piano de Schumann qu'elle est de la musique *parlée*. Voilà, à côté de Brahms, le sommet du piano romantique allemand, avec son style de pensée et son style technique si neufs, avec ces intonations de récits ou de poèmes qu'ont le *Carnaval*, les *Davidsbundler*, les *Etudes symphoniques*, la *Fantaisie*, les *Kreisleriana*, le *Carnaval de Vienne*, les *Scènes d'enfants*, etc.

Dans les sonates *opus* 11 et 22, pour belles que soient ces œuvres, Schumann est déjà moins à l'aise. Le cadre classique le gêne un peu, malgré les libertés qu'il prend à son égard. Et déjà on aperçoit ici l'impossibilité de réaliser une synthèse entre le passé et l'avenir.

Artiste très littéraire, Schumann collectionnera dans ses Lieder les plus beaux poèmes de langue allemande qu'aucun musicien ait jamais réunis. Il nous en laisse près de 250, soit isolés, soit groupés en cycles comme *L'amour et la vie d'une femme*, les *Amours du poète* ou les deux *Liederkreis*. Ses poètes de prédilection sont Heine, Eichendorff, Chamisso,

presque toujours des contemporains. Une des grandes nouveautés du Lied schumannien réside en la physionomie de l'accompagnement de piano, accompagnement beaucoup plus important et plus travaillé que chez Schubert, avec des préludes et des postludes, une polyphonie pleine de nuances qui en font de véritables commentaires pianistiques du poème chanté. D'autre part, le procédé du cycle est également plus poussé que chez Schubert, en ce sens que Schumann lui donne une unité psychologique et organique très profonde, unité dans laquelle les rapports de tonalités jouent un rôle capital. Le caractère populaire de la mélodie et du rythme est fréquent, mais il y est sublimé, et n'a plus l'extrême simplicité schubertienne : Schumann est ici plus « artiste ». D'autre part, il abandonne le Lied strophique au profit d'une invention libre et continue. Enfin, alors que le Lied schubertien, plus directement proche du chant populaire, a un caractère simplement dramatique, celui de Schumann se caractérise par une élévation lyrique tenant à la nature cultivée de son art. A cet égard, Schumann a vraiment donné au Lied artistique allemand sa forme la plus haute et la plus accomplie.

Pour en rester encore au chapitre de la musique vocale, il convient de citer ses tentatives dans le domaine du théâtre musical avec les scènes de *Faust* et *Geneviève de Brabant* : ces œuvres contiennent évidemment de l'admirable musique, mais elle ne résolvent pas encore le problème de l'opéra allemand. Le poète Schumann n'avait rien d'un dramaturge.

Relativement peu abondante, la musique de chambre (2 sonates pour piano et violon, trois trios, trois quatuors à cordes et un quintette avec piano) est d'une rare beauté expressive, mais elle n'a pas toujours l'équilibre, l'unité de pensée et de style des

Lieder et des pièces pianistiques. Les quatuors à cordes, en particulier, semblent hantés par le souvenir de Beethoven, et, dans le cadre de la forme classique telle que l'avait fait éclater celui-ci, il était évidemment impossible d'aller plus loin, du moins avec les moyens du temps.

Ce léger mais indiscutable déséquilibre, nous le retrouvons dans les quatre symphonies. Comme les œuvres de musique de chambre, ce sont des pages d'une expression admirable, mais qui se ressentent, d'une part, du malaise que Schumann éprouve toujours à l'intérieur d'une forme classique, d'autre part, de l'impossibilité qu'il a de trouver, comme dans le piano ou le Lied, la forme correspondant à sa pensée, et enfin de son manque de technique dans le domaine de l'instrumentation. Par contre, ses symphonies sont d'un jaillissement romantique incomparablement frais, d'une libre inspiration, et n'ont jamais l'élégance un peu trop surveillée de celles de Mendelssohn. On a déjà dit que Schumann avait toujours été un adversaire de la musique descriptive, imitative, ou à programme, et ses symphonies sont bien là pour le prouver. Mais on a dit aussi que Schumann est un visuel. Et, de ce fait, les symphonies sont très suggestives. Il ne s'agit plus tout à fait de l'évocation presque concrète de la *Pastorale* de Beethoven, mais de quelque chose de plus impalpable, de plus intérieur, de véritables états sentimentaux et psychologiques. Le musicien a presque toujours pris soin de nous cacher la source de son inspiration symphonique, mais nous savons, soit par ses lettres, soit par des témoins, qu'un prétexte poétique précis est souvent à la base de ces œuvres : la première est dédiée au printemps et comportait même à l'origine une sorte de programme ; pour la seconde, un programme existait aussi, qui a été perdu, et l'au-

teur en parlait comme d'une « vraie Jupiter » ; la troisième est dédiée au Rhin médiéval, catholique et populaire. Ce sont là des éléments nouveaux, typiquement romantiques, qui pénètrent discrètement dans la symphonie allemande.

La symphonie romantique ne trouvera son équilibre complet qu'avec Brahms (et cela Schumann l'avait prédit). Par contre, avec son concerto pour piano et orchestre, ce dernier a trouvé la formule définitive susceptible de représenter les tendances de son époque. Ici, pas de demi-mesures. Schumann oublie le concerto mozartien et ses équilibres divins, le concerto beethovenien et ses combats, pour nous donner l'une de ses créations les plus originales, le pur concerto schumannien avec sa libre fantaisie inventive, son allure d'improvisation et cette virtuosité qui n'existe jamais pour elle-même. Ici, Eusebius et Florestan s'expriment sans contrainte, dotant le XIXe siècle d'un concerto unique.

III. — Richard Wagner (1813-1883)

C'est avec Richard Wagner que le génie novateur du XIXe siècle allemand va se réaliser le plus complètement. Schumann appartenait encore au romantisme bourgeois des poètes de l'*Empfindsamkeit* et du style Biedermeier. Wagner, son contemporain, est tout de suite en avance sur son temps. Il découvre un nouveau versant du romantisme. Ce n'est pas une vaine prétention de sa part que d'avoir voulu être « le musicien de l'avenir » : il le sera de façon singulièrement prophétique sur le plan musical et technique. Mais aussi, il préfigure déjà l'artiste allemand de l'époque bismarckienne (car on peut bien dire qu'il y aura dans les arts un style bismarckien, entre 1840 et 1890). Et c'est ce qui fera que l'Allemagne de ce temps retrouvera si parfaitement sa propre image dans les grandes réalisations bayreuthiennes.

L'apport de Wagner est triple : idéologique, dramatique, musical. A la base de l'art wagnérien, il semble qu'il y ait plus d'idées que de musique. Du moins, en son temps, ces idées ont-elles dominé la signification de cet art. La musique n'était

qu'un piège, ne jouait que comme un envoûtement ou un narcotique. Ces idées ont, depuis un moment déjà, perdu beaucoup de leur valeur et de leur intérêt. La musique a pris l'auditeur, s'en est rendu maître, et seule elle conserve aujourd'hui cette puissante faculté. Quant à l'écrivain, il n'y a plus guère d'intérêt à en parler maintenant : ses médiocres vers allitérés, sa prose fumeuse et embrouillée ne peuvent nous toucher ; ce ne sont plus là que des documents.

L'idéologie wagnérienne ne fait qu'un avec le caractère et le tempérament de l'homme. Elle porte à son plus haut point d'efficacité le complexe des contradictions et contrastes romantiques. Elle marque l'accomplissement du romantisme, non pas comme une fin de cycle, mais au contraire en ouvrant des possibilités nouvelles. Nietzsche et Thomas Mann seraient peu explicables sans Wagner penseur. La liste des contradictions et contrastes est facile à dresser chez cet artiste qui se résume assez bien en l'un de ses personnages, Kundry, à la fois hystérique et sainte. Il a fort clairement expliqué lui-même comment il avait fait la synthèse de l'optimisme libéral et révolutionnaire du mouvement « Jeune Allemagne » (1re moitié du XIXe siècle) et du pessimisme schopenhauerien (qu'il ne découvrira qu'au milieu du siècle). Mais ce libéral est un nationaliste excité. Cet anarchiste est chauvin. Et ce n'est pas sans raison que l'on a pu dire que s'il avait commencé avec Bakounine, il avait fini avec Gobineau. L'homme des barricades de Dresde sera le favori d'un roi. Cet artiste dont nous avons dit qu'il est le prototype du style bismarckien est anti-bismarckien et anti-prussien, ce qui ne l'empêche pas de pousser des clameurs d'enthousiasme lors de la création de l'Empire. Ce penseur, qui préconise l'anéantissement spirituel des religions orientales, a un délire de puissance, d'action, sa vanité est obsédée par le succès, et sa sensualité par le confort matériel. Cet homme sincère, passionné jusqu'au despotisme sur le terrain de l'amitié, est aussi un cabotin sans scrupule qui joue les surhommes. On pourrait multiplier les observations de ce genre. Mais il est une chose certaine, c'est que cet homme à attitudes s'est parfaitement réalisé dans son œuvre, avec une sincérité qui, sans doute, le dépassait lui-même.

Le libéralisme initial de sa jeunesse nous donne, quand il est à base politique, des œuvres comme *Rienzi* (1838-40) ou l'ouverture *Polonia*, et quand il est individuel, *La défense d'aimer* (1835-36), « glorification hardie de la libre sensualité ». Les ouvrages suivants marquent déjà une évolution philosophique plus haute : avec *Le vaisseau fantôme* (1841), drame symbolique et légendaire, apparaît l'idée de régénération qui

va se développer avec *Lohengrin* (1846-48) (conflit de l'homme et de l'idéal) et avec *Tannhaüser* (1843-45) (conflit du sensuel et du spirituel, où apparaît également un de ses thèmes futurs : piété-lubricité). Avec la première version du texte du *Ring* (1853-54), l'homme politique, le socialiste réapparaît : le capital (les Géants) en face du peuple asservi (la race des Niebelungen). Mais avec la seconde et définitive version, la politique fait place à l'amour (Brünnhilde) et au pessimisme moral schopenhauerien (Wotan). *Tristan* (1857-59) nous amène à l'érotisme mystique et au renoncement (Mathilde Wesendonck). *Les maîtres chanteurs* (1862-67) (nuancés d'autobiographisme comme l'ouvrage précédent) correspondent à une exaltation nationaliste et chrétienne. Cependant, au fil de ses écrits théoriques, entre racisme et hygiène végétarienne, l'idée de régénération reprend corps et se développe en une synthèse assez brumeuse d'éléments humanitaires, chrétiens, bouddhiques, théosophiques. Et c'est de là que sort *Parsifal* (1877-82) où l'idée de renoncement revient, encore sublimée, avec une nouvelle bouffée d'érotisme mystique.

Quoi que l'on puisse penser, il y a quelque logique dans cette extraordinaire aventure intellectuelle que s'offre l'un des tempéraments artistes les plus exceptionnels que l'on connaisse.

Sur le plan dramatique, Wagner se présente comme l'un des trois ou quatre plus grands réformateurs de l'opéra. Bien que faite souvent d'éléments empruntés (mais assemblés avec une originalité unique), sa réforme est totale et renouvelle le problème de fond en comble. Jusqu'au *Vaisseau fantôme*, les influences françaises et italiennes sont encore sensibles et, dans cet ouvrage, on note l'évolution vers l'idée de « ballade dramatique ». Celle-ci va se réaliser avec *Lohengrin* et *Tannhäuser* (où il y a aussi un peu de « grand opéra » romantique). Peu à peu, on passe de l'histoire au mythe. Avec les quatre journées du *Ring* se réalise le principal apport wagnérien « l'œuvre d'art totale » (union intime de poésie, musique, plastique, etc.), ainsi que l'idée à la fois démocratique et néo-eschyléenne de festival dramatique national s'adressant à l'âme collective du public. Enfin, on voit se développer la technique de l'action continue et de la déclamation continue conforme au langage parlé.

Si l'on veut ne se placer que sur un plan strictement musical, il ne faut pas manquer de se rappeler la propre déclaration de Wagner : « Quiconque, en jugeant ma musique, sépare l'harmonie de l'instru-

mentation, est aussi injuste à mon égard que celui qui sépare ma musique de ma poésie, mon chant de mes paroles. » Cette imbrication des éléments, due à la réussite de la technique de « l'œuvre d'art totale », rend toute analyse musicale difficile sinon décevante. Il y a, dans la musique de Wagner, beaucoup plus d'idées originales que de purs faits musicaux originaux. Mais cette musique est un complexe si habile, si génial, fait de l'enchevêtrement et de la métamorphose des motifs (lesquels sont relativement peu nombreux) que l'on en oublie les composants pour ne plus y admirer que le composé. Sur le plan mélodique, si Wagner apporte un ton nouveau, c'est plus par la façon dont il utilise les thèmes que par l'originalité des thèmes eux-mêmes (ceux-ci se souviennent fréquemment de la cantilène à l'italienne). Mais ce qu'il crée avec beaucoup d'originalité, c'est, pour répondre à son principe de déclamation et d'action continue, celui de la mélodie continue, laquelle donne une physionomie toute nouvelle à la déclamation lyrique, et rompt complètement avec le système des airs. D'autre part, l'emploi du leitmotiv est une de ses grandes trouvailles ; il provient de son besoin de représenter musicalement des symboles ; l'embryon s'en trouve déjà dans le travail thématique du *Vaisseau fantôme* ; par la suite, il se systématisera et donnera au mélodisme wagnérien sa physionomie très particulière.

Sur le plan harmonique, son invention a été fort loin dans l'exploitation du chromatisme, ce qui marque la fin d'un cycle de langage, mais aussi le début d'un autre cycle, celui que développera plus tard Schoenberg. Enfin, sur le plan instrumental, l'orchestre wagnérien est appelé à jouer un rôle que n'avaient évidemment pas prévu ceux des musiciens du début du XVIII^e^ siècle chez qui nous

avons vu cependant le mouvement s'amorcer. Wagner proclame (*Opéra et drame*, 1851), par une de ces contradictions fréquentes chez lui, que contrairement à la conception mozartienne, la musique doit être la servante du drame ; mais, pour réaliser ce programme, il déchaîne l'orchestre. Ceci s'explique d'ailleurs assez bien si l'on songe que l'orchestre wagnérien remplace en quelque sorte le chœur antique dans sa mission explicatrice et commentatrice de l'action. « Tout ce que vous devez entendre, c'est l'orchestre ! » dit-il avec véhémence à Nietzsche. Et c'est la raison pour laquelle ce théâtre abonde en longs passages où les personnages sont non seulement immobiles, mais muets, tandis que l'orchestre se fait entendre. Il n'y a pas là de recettes particulières d'instrumentation, mais il faut admirer la création d'un climat orchestral absolument unique, tenant à ce que Wagner a trouvé l'orchestre de sa musique suivant son principe d'interpénétration des différents éléments de « l'œuvre d'art totale ». Tout au plus peut-on noter de nombreuses doublures qui donnent à l'orchestration cette impression de profondeur si typique. On a prononcé plus haut le mot de « climat » orchestral, car il nous semble caractériser essentiellement l'art musical wagnérien. Wagner a mis assez longtemps à devenir un musicien, le musicien que son œuvre exigeait. Ce n'est guère qu'avec *Lohengrin* (1846) que son langage et sa technique s'affirment, que le musicien parvient au niveau du dramaturge. Il va ensuite perfectionner sans cesse sa formule jusqu'à *Parsifal*, cette formule consistant à produire une musique essentiellement fonctionnelle, musique grisante, anéantissante, et dont, précisément, le climat doit plonger l'auditeur dans un état second, effet quasi physiologique qui met celui-ci à même de

recevoir le message wagnérien. C'est la raison pour laquelle tant de musiciens ne peuvent supporter ce genre d'art, tandis que d'immenses auditoires de non-musiciens en font leurs délices : ces derniers, qui ne supporteraient sans doute pas toute autre musique infiniment plus brève, s'abandonnent sans lassitude à ces considérables partitions, tant est grande la force d'envoûtement distillée par cet extraordinaire magicien. Et il est incontestable qu'un siècle après cet envoûtement fonctionne comme au premier jour. Ce n'est pas là la moindre grandeur de l'homme de Bayreuth.

IV. — Johannes Brahms (1833-1897)

Brahms, avons-nous dit plus haut, est celui qui, pendant que se déroule la prodigieuse aventure wagnérienne, va donner une suite au génie schumannien, compléter celui-ci, lui donner la réalisation qu'il n'a pas atteinte, en menant à bien la synthèse qui devait être tentée à l'issue des grands élans romantiques.

Brahms est avant tout celui qui aura donné une musique instrumentale au romantisme allemand. Ce Nordique robuste et véhément, animé d'un lyrisme et d'une passion naturelle que vient encore gonfler la littérature de son temps (Theodor Storm, Tieck, Jean-Paul, Eichendorff, Hoffmann, etc.), n'a pas seulement, comme Schumann, regardé vers l'avenir. Très tôt, il a su faire son profit des leçons du passé, tout comme un Bach, un Mozart ou un Beethoven l'avaient fait en leur temps. Les polyphonistes anciens, puis Bach, Haendel, Haydn, Mozart et Beethoven, ainsi que la chanson populaire, sont les enseignements qu'il se donne pour exprimer une sensibilité moderne. Cet architecte n'est nullement gêné par les schémas classiques basés sur la forme-sonate dans le cadre de laquelle le poète se manifeste en toute liberté. Il n'est pas à la recherche de nouveauté à tout prix, et il ne la trouve que si cela lui est nécessaire à l'expression de sa pensée. En ce sens, il a un peu l'attitude des maîtres anciens. Son langage est celui de son temps, passionnément romantique. Il est aussi parfois audacieusement novateur ainsi que Schoenberg lui-même s'est plu à le souligner en mettant en lumière des enchaînements d'accords très en avance sur son temps (et même sur Wagner), une invention rythmique d'une fantaisie inépuisable, toute moderne, et une liberté formelle que personne ne retrouvera

ensuite en Allemagne. C'est ainsi qu'il a échappé à l'académisme qui aurait pu le guetter. Cependant on l'a longtemps cru, certains le croient encore, académique : il est probablement lui-même un peu à l'origine de cette opinion, lui qui se croyait trop tard venu dans l'histoire de la musique, et qui tendait parfois à se considérer comme « un compositeur posthume ».

Dès ses premières œuvres, en particulier ses trois sonates pour piano, le personnage est campé avec son esthétique et son style, fruits de l'instinct, du hasard et de ses origines ethniques (Brahms est un Allemand du Nord, imaginatif, rêveur exalté, chez qui viendront accidentellement et passagèrement se greffer des influences viennoises et hongroises) ; mais ces fruits viennent aussi du goût de l'ordre et de la forme rigoureuse que l'on trouvera toujours chez ce paysan et ce luthérien. S'il emprunte constamment les cadres classiques, il ne les traite ni avec la gêne, ni avec la timidité d'un Schubert, d'un Schumann ou d'un Mendelssohn. Il en magnifie et en amplifie les proportions, il les enrichit en partant de leurs principes mêmes, et non en essayant de nier ces principes ou de leur échapper. C'est cela qui fait sa grandeur. C'est cet équilibre profond dans une fantaisie inventive constante qui donne cette vie durable à ses pièces pour piano, à ses sonates, trios, quatuors, quintettes, sextuors, et jusqu'à ses symphonies et concertos. Son matériel thématique est toujours très riche : certains de ses allegros de sonate comportent jusqu'à cinq ou sept thèmes. L'art de la variation prend chez lui une diversité, une liberté et une ampleur qui sont non seulement inconnues à son époque depuis Beethoven, mais qui ne seront plus atteintes par la suite. De cet inépuisable esprit de variation, il nourrit à la fois ses développements d'allegros, la substance de ses mouvements lents, à moins qu'il ne s'agisse de certains finales en forme de chacone

ou de rondo varié. Il combine volontiers, et avec une sûreté d'effet singulière, le scherzo et l'andante, ou bien le rondo et l'allegro (ce croisement des formes restera l'une de ses spécialités, l'un des produits les plus originaux de sa fantaisie et de sa spontanéité). Le langage rythmique procède aussi avec une certaine complexité (superpositions de rythmes, déplacements d'accents, syncopes).

Dans le domaine de la musique vocale, Brahms fait évidemment preuve de moins d'originalité. Là, il est fidèle à la tradition soit schubertienne, soit schumannienne, et son apport n'est pas considérable sur le plan technique. Néanmoins, il importe de signaler ici deux réalisations particulièrement exceptionnelles : le cycle chevaleresque des *Maguelone-Romanzen*, et les *Quatre chants sérieux* où un accent de grandeur tout nouveau s'introduit dans le Lied, et où la partie de piano prend un caractère quasi symphonique. Quant à sa musique chorale, grâce aux enseignements qu'il a tirés des maîtres anciens, elle domine tout ce qui, au XIX^e^ siècle, s'est fait en ce genre. A cet égard, on doit citer une œuvre extrêmement originale (et dont on ne retrouve un équivalent que chez Schütz), le *Requiem allemand* dont la conception et la forme sont tout à fait insolites par la façon dont Brahms s'inscrit là en marge de la liturgie, se met lui-même romantiquement en scène, tout en utilisant un style sévère, classique, parfois volontairement archaïque, et des textes découpés librement dans les Saintes Ecritures. L'esprit vibrant de poésie et d'humanité, la ferveur des passions de Bach se retrouvent ici.

V. — Anton Bruckner (1824-1896)

Il est à peine compréhensible aujourd'hui que les wagnériens se soient jadis servis de l'Autrichien Anton Bruckner pour

combattre son contemporain Brahms sur le terrain de la musique instrumentale. Figure touchante, non dépourvue d'une certaine séduction, Bruckner est un homme qui a chanté en toute simplicité, sans rien apporter de vraiment nouveau à l'histoire de la musique allemande.

Organiste n'ayant presque rien écrit pour l'orgue, et laissant de nombreuses messes, psaumes et cantates qui n'ont guère survécu, Bruckner est surtout l'homme de neuf symphonies de dimensions considérables dans l'esprit de gigantisme qui caractérise la musique germanique « fin de siècle », gigantisme auquel un Brahms avait échappé. Avec une innocence schubertienne, il a élevé ces énormes édifices en leur donnant parfois une légère coloration wagnérienne qui ne l'apparente pas pour autant, comme on l'a trop dit, au musicien de Bayreuth pour lequel il avait d'ailleurs une profonde admiration.

Sur le plan de la forme, ces symphonies ne sont que des grossissements de la symphonie beethovenienne, mais non des extensions ou des amplifications dues à des nécessités de pensée. On y assiste à une curieuse multiplication des thèmes, des instruments, des développements. La passion est généralement absente de la musique de Bruckner. Elle y est remplacée par un constant goût de la solennité qui va parfois à la grandiloquence, un sens souvent naïf de la description, une profonde et grave religiosité. Cet art comporte des accents souvent impressionnants, d'une réelle beauté, car la ferveur de l'homme est grande, et l'adresse de l'artisan assez fascinante. Mais l'émotion véritable, l'émotion simplement humaine semble être exclue comme par nécessité des œuvres de ce maître qu'écrase la grandeur de Dieu et de la Création.

Chapitre VII

LES LENDEMAINS DU ROMANTISME

Dans une étude publiée en 1905 au lendemain du premier *Musikfest* qui eut lieu à Strasbourg, et où la France et l'Allemagne confrontèrent quelques-unes de leurs productions récentes, Romain Rolland, non suspect d'incompréhension à l'égard de l'art allemand, écrivait : « Il y a trop de musique en Allemagne. Ce n'est pas un paradoxe. Je ne crois pas qu'il y ait un pire malheur pour l'art que la surabondance déréglée de l'art. La musique noie les musiciens (...). Ces torrents de musique indiscrète pénètrent dans les dernières retraites de l'âme, diluent sa force, détruisent la sainte solitude et le trésor des secrètes pensées (...). L'Allemagne musicale est en train de se noyer sous l'inondation de la musique. » A l'époque, de telles craintes étaient, en effet, légitimes. Il semblait que la récente unité allemande scellée par l'hégémonie prussienne devant laquelle l'intelligence avait capitulé, se donnait une musique de fond adaptée à ses rêves gigantesques. Avec l'exaltation nationaliste et pan-germaniste qui n'épargne pas toujours l'Autriche, va se développer en art, non pas un néo-romantisme ainsi qu'on l'a dit, mais une sorte de baroquisme du romantisme, phénomène auquel la musique n'a pas échappé complètement. Des torrents de musique dont Romain Rolland redoutait le déferlement, que reste-t-il aujourd'hui ? Neuf ou dix noms, dont trois ou quatre seulement demeurent de première grandeur. Car, avec le recul, que représentent de positif dans les destinées de la musique germanique des compositeurs tels que Bruch, Humperdinck, von Schillings, d'Albert ou Pfitzner, quand on confronte leur apport avec ceux d'un Wolf, d'un Mahler, d'un Richard Strauss ou d'un Reger ? Les premiers sont des compositeurs estimables, certes, dont certaines œuvres peuvent nous conserver des plaisirs de spécialistes et quelques satisfactions intellectuelles, mais leurs personnalités ne peuvent suffire à donner une physionomie vraiment créatrice à leur époque.

Max Bruch (1838-1920), à quelques années près contemporain de Brahms, a très inégalement assimilé l'influence de ce dernier, malgré les qualités de son concerto en *sol* mineur pour violon ; et, avec ses oratorios, il se promène par les voies moroses et solennelles de l'académisme. Engelbert Humperdinck (1854-1921) ne se dégage pas d'une tenace influence wagnérienne qu'il apporte même dans le domaine de l'opéra léger et féerique, et jusque dans un ouvrage, cependant charmant, tel que *Hansel et Gretel*. Max von Schillings (1868-1933) laisse pénétrer à nouveau l'influence italienne en Allemagne avec son opéra quasi vériste *Mona Lisa* qui eut d'ailleurs son heure de succès ; de même pour Eugen d'Albert (1864-1932) et son opéra *Tiefland*. Avec Hans Pfitzner (1869-1949) nous sommes en présence d'une personnalité humaine et d'un caractère assez fort, malheureusement mis au service du conservatisme le plus étriqué (voir son livre *Le péril futuriste*), et dont la forme de nationalisme lui a valu, de la part de la critique nazie, de voir son opéra *Palestrina* considéré comme « l'un des plus inoubliables et authentiques produits de la haute culture allemande ».

Avec Hugo Wolf (1860-1903), au contraire, nous retrouvons le niveau des maîtres. Cet étrange et pathétique Autrichien a imprimé au Lied moderne une empreinte unique. Seul Gustav Mahler, dans une autre optique, pourra rivaliser avec lui dans l'enrichissement du patrimoine musical germanique.

Ses cinq grands cycles de Lieder composés entre 1888 et 1896 sur des poèmes de Mörike, Eichendorff, Gœthe, ainsi que sur des textes traduits de l'espagnol et de l'italien, renouvellent complètement le genre. Influencé par certains *principes* wagnériens — mais non par la *musique* wagnérienne — Wolf a introduit dans le Lied une forme de déclamation continue possédant un peu la même plastique que celle de Wagner : la ligne mélodique et la coupe de la phrase musicale ne suivent plus la métrique du vers, mais les accents de la langue parlée et le sens de la phrase. Il n'y a plus, comme chez Schumann ou Brahms, de symétrie musicale. D'autre part, la mélodie vocale ne règne plus en maîtresse. Elle n'est qu'un élément d'un tout où, comme ce qui s'est passé pour l'or-

chestre de Wagner, la partie pianistique prend une importance expressive et plastique considérable. La mélodie est parfois sacrifiée à l'expression en des intonations presque parlées annonçant le *Sprechgesang* schoenbergien. La partie pianistique est d'une richesse rédactionnelle dont le raffinement est inouï, et elle n'a plus rien d'un accompagnement : c'est le commentaire dramatique du poème. Ici, comme chez Wagner, tout fait corps. Wolf a ainsi réalisé le principe de « l'œuvre d'art totale » dans le Lied. Au surplus, toujours en partant de Wagner, il a poussé plus loin encore les conséquences du chromatisme. Mais, répétons-le, Wagner n'est jamais pour lui qu'un point de départ qu'il dépasse toujours, jamais un sujet d'imitation. Désespérés, convulsifs, sarcastiques, tendres ou humoristiques, les Lieder de ce grand malade hypernerveux en font un des inventeurs les plus originaux, les plus vigoureusement créateurs de ce genre typiquement allemand. Son langage harmonique est d'une audace et d'un raffinement qui annoncent tout directement les grandes révolutions du XX^e^ siècle.

La même position de précurseur de la période contemporaine doit être attribuée à Gustav MAHLER (1860-1911) pour la façon extrêmement poussée dont il exploite le chromatisme wagnérien. A cet égard, il est un des prédécesseurs immédiats d'Arnold Schoenberg qui fera bientôt céder les colonnes du temple de l'harmonie tonale traditionnelle. Contemporain de Hugo Wolf, et n'ayant eu, comme ce dernier, qu'une carrière fort brève, il est, lui aussi, un des maîtres du Lied moderne, mais dans des conditions très différentes, puisque l'essentiel de son œuvre est symphonique. Par contre, la technique de déclamation de Mahler est infiniment moins avancée que celle de Wolf, et se rattache aux mélodisme et lyrisme romantiques.

La grande originalité de Mahler est d'avoir créé le Lied symphonique. Pour lui, possédé à la fois par le démon de la mélodie et par celui de la vaste

architecture orchestrale, le Lied et la symphonie sont presque inséparables ; il a fait une magistrale synthèse des deux genres. Littéraire comme Wolf, mais non intellectuel comme lui, il reste toujours attaché à la tradition expressive romantique, ce qui inclut le goût de la chanson populaire. Symphoniste puissamment idéologique, il rompt avec les cadres classiques et bâtit ses symphonies gigantesques, et à l'orchestration richissime, selon des plans qui lui sont dictés par les nécessités expressives du substrat spirituel et poétique commandant l'œuvre. Cette tendance constante vers une synthèse des deux genres ne résulte pas seulement du fait que la plupart de ses grands cycles de Lieder sont écrits pour voix et grand orchestre, souvent avec de considérables développements symphoniques *(Kindertotenlieder, Lieder eines fahrenden Gesellen, Lied von der Erde, Knabenwunderhorn)*, mais aussi du fait que nombre de ses symphonies comportent des parties vocales et chorales (2e, 3e, 4e, 8e) ; bien plus, innombrables sont les thèmes de chansons populaires qui sont utilisés dans les œuvres purement instrumentales. D'une sensibilité exacerbée, d'un idéalisme fiévreux et survolté, d'un lyrisme tendu, tour à tour gigantesque et familier, d'un sentiment qui va de la simplicité la plus candide à l'exaltation métaphysique la plus déchaînée, des joies les plus innocentes aux désespoirs les plus anéantissants, Mahler est une des personnalités les plus originales de son temps, sans doute l'une des plus fortes manifestations de la pensée musicale juive. Possesseur d'une profonde culture classique, rattaché très directement à la sensibilité romantique, annonciateur des réformes de langage qui se produiront dès le lendemain de sa mort prématurée, Mahler assume pleinement le rôle très difficile que

suppose sa position historique entre deux ères musicales.

Le cas de Richard STRAUSS (1864-1949) est tout différent, de même qu'est toute différente la façon dont il a également su éviter l'impasse wagnérienne. Ce Bavarois, lui aussi à cheval sur les deux univers, n'a ni l'inquiétude, ni la fièvre mahlériennes. Il est de cette solide et prospère génération allemande à laquelle l'Empire donne une assurance inébranlable. C'est un des héritiers les plus complets du patrimoine musical germanique. Son style est un des plus typiques cas de baroque. Il y a, chez lui, du jongleur : soit qu'il pratique le contrepoint le plus vertigineux, soit qu'il rende hommage à Mozart, à Liszt, à Berlioz, à Wagner, à Brahms ou à Johann Strauss, il s'exprime en un langage dont deux seules mesures, un simple enchaînement d'accords, suffisent à certifier la signature. L'originalité de Strauss résiste à tous les mélanges de styles, mélanges auxquels il se complaît avec une coquetterie et une virtuosité qui laissent ébloui.

L'essentiel de son apport réside d'abord dans son langage harmonique. Il poursuit l'émancipation de l'harmonie traditionnelle tonale. De *Till Eulenspiegel* (1895) à *Salomé* (1905) et *Elektra* (1908), il crée une sorte de polyphonie d'accords qui, allant vers une atténuation des points d'appuis tonaux, va donner naissance à un embryon de polytonalité dont la crudité d'accent et l'acuité des angles sont encore soulignées par la violence des sujets dramatiques choisis. Cette transformation s'arrête d'ailleurs avec *Elektra*. Strauss amorcera bientôt sa propre réaction et tempérera les violences de sa jeunesse, tout en conservant les possibilités d'élargissement ainsi conquises : de là sortiront *Le chevalier à la rose* ainsi que les œuvres ultérieures.

La seconde nouveauté que nous apporte l'art de Strauss réside dans son génie instrumental. C'est la première fois que la musique allemande connaît un coloriste aussi puissant et audacieux. Partant des principes sonores de Berlioz qu'il admirait, il

développe les possibilités orchestrales avec une virtuosité stupéfiante. Et il a beau, poussé comme il l'est par la boulimie musicale de cette époque, multiplier les instruments et échafauder les architectures sonores les plus écrasantes, tout sonne à merveille, même dans les polyphonies les plus complexes.

Dans le domaine du théâtre lyrique, Strauss fait une sorte de synthèse entre la déclamation continue type Wagner, et le *recitativo secco* mozartien pour en tirer un style de conversation musicale très personnel, d'une plasticité et d'une souplesse extraordinaires : c'est un des maîtres modernes de la déclamation lyrique. Par contre, on ne lui doit pas d'innovations particulières dans ses sonates, concertos ou autres œuvres instrumentales de musique pure : celles d'extrême jeunesse se réfèrent encore à Brahms, et celles d'extrême vieillesse à Mozart. On donnera cependant une mention particulière à sa dernière œuvre, *Métamorphoses*, admirable pièce polyphonique pour cinq quatuors à cordes et trois contrebasses, qui, prenant pour base le thème de la marche funèbre de l'*Eroïca* de Beethoven, retrouve le classicisme de Bach dans la véhémence expressive d'un fils de Wagner.

Son évolution générale peut se résumer ainsi : pendant la première partie de sa carrière (où il se révèle un maître du poème symphonique), il se comporte en idéaliste, fils des romantiques, idéaliste non dépourvu d'un fond de scepticisme ; dans la seconde partie (où il se révèle un maître de l'opéra), c'est un musicien baroque chez qui le scepticisme s'allie à une vive sensualité, se manifestant ainsi comme un artiste renouvelé du XVIII^e siècle.

D'une personnalité moins inventive, moins fantaisiste, Max REGER (1873-1916) est cependant un maître qui appelle la plus

grande estime. Son principal mérite est d'avoir ressuscité, en cette époque difficile et incertaine, où tous les excès étaient à craindre, l'héritage de la polyphonie pré-classique.

Un tel « retour à Bach » est curieux dans le déchaînement de cette fin de siècle. Reger n'a rien d'épigonal ; c'est un artiste inspiré. On pourrait dire qu'il prolonge et accentue le versant classique du génie de Brahms. Plus guère trace de romantisme. Un magnifique artisanat qui va contribuer à l'évolution du langage : dans ses canons, fugues, chorals, variations, sonates, etc., en apparence innocemment classiques, il développe, sous la bannière de Bach, les conséquences du chromatisme wagnérien, et crée une sorte de panchromatisme annonciateur de la proche dissolution de la tonalité. Reger eut aussi une sorte de prescience de la méthode sérielle : il évite la répétition des mêmes notes et utilise parfois des séries de 9, 10, et même 11 sons. Il s'est tenu à l'écart des tumultes du temps, de toute littérature, de toute avant-garde, mais n'en a pas moins été discrètement l'un des artisans les plus efficaces de l'âge nouveau.

Chapitre VIII

LE XX^e SIÈCLE

Avec les quatre grands maîtres dont on vient de parler se termine, pour la musique allemande, un âge d'or qui durait depuis Beethoven. Wolf, Mahler et Reger sont morts prématurément. Strauss, qui vivra jusqu'au cœur du XX^e siècle, n'apportera plus de nouveauté proprement dite et se contentera de produire des chefs-d'œuvre dans le style qu'il s'est donné. Et les compositeurs secondaires auxquels nous avons fait allusion auparavant se perdent dans les déserts du néo-romantisme, du néo-classicisme, du néo-vérisme, etc., terres stériles.

Le réveil va sonner à Vienne avec Arnold Schœnberg (1874-1951). Avec Debussy et Strawinsky, Schœnberg sera l'un des trois grands responsables de l'évolution précipitée qui va transformer la physionomie de la musique européenne au début du XX^e siècle. Ses premières œuvres font encore revivre les traditions wagnériennes et mahleriennes (*Verklärte Nacht*, 1899 ; *Gurre Lieder*, 1901) ; il y pousse plus loin encore les conséquences du chromatisme, tout en restant dans les fonctions tonales. Avec *Pelléas* (1903) et la *Symphonie de chambre* (1906), les fonctions tonales se dissolvent progressivement. Avec *Erwartung* (1909), écartant le leitmotiv, mais poussant à l'extrême la technique de la mélodie continue, Schœnberg aborde l'athématisme.

Avec *Pierrot lunaire* (1912), nous sommes en plein atonalisme. En même temps, le musicien a réagi contre le gigantisme fin de siècle qui marquait même ses premières œuvres, et s'oriente vers la « petite forme » évitant les redites et permettant la « variation perpétuelle ». Ses moyens sonores se dépouillent. Au surplus, dans *Pierrot lunaire*, il introduit une forme nouvelle de déclamation, le *Sprechgesang* (chanté-parlé). Toutes ces innovations semblent devoir être particulièrement favorables à

l'expressionnisme. Ceci est la période en quelque sorte destructrice de l'évolution schœnbergienne. Nous en sommes au stade de l'atonalisme anarchique.

Après une longue période d'expériences et de méditations, Schœnberg publie en 1921 sa *Méthode de composition avec douze sons*, méthode dite *sérielle*. Celle-ci va réglementer l'emploi des douze sons de la gamme chromatique maintenant libérés de leurs fonctions tonales (1). Ayant alors créé une grammaire et un langage nouveaux, Schœnberg va les exploiter jusqu'à la fin de sa carrière en des œuvres où il reprend les formes classiques dont Brahms lui a donné le culte. Ces formes, traitées dans l'esprit de la variation perpétuelle que permet la méthode sérielle, donneront naissance à des partitions où l'auteur ne se débarrasse jamais complètement de ses origines post-romantiques et expressionnistes (*Cinq pièces pour piano*, 1923 ; *Suite pour piano*, 1924 ; quintette pour vents, 1924 ; 3^e quatuor à cordes, 1926 ; *Variations pour orchestre*, 1928). A l'extrême fin de sa vie, Schœnberg appliquera son écriture sérielle à certains procédés de la musique tonale (*Ode à Napoléon*, 1943).

La signification de Schœnberg est double, selon qu'on la considère vis-à-vis de lui-même ou vis-à-vis de l'histoire de la musique. Pour lui-même, c'est une des plus prodigieuses aventures qui aient été vécues par un musicien (on peut en discuter les résultats sur le plan purement artistique ; les uns prétendent que l'évolution de Schœnberg marque une progression continue ; les autres, qu'une fois le système inventé il n'a pas su exploiter sa découverte puisque, au lieu de créer les formes nouvelles

(1) Voir *La musique française contemporaine*, p. 105 et ss. (P.U.F.), et *La musique étrangère contemporaine*, p. 35 et ss. (P.U.F.).

que supposait le langage nouveau, il est retombé dans les cadres anciens, et ne s'est pas dégagé de sa sensibilité romantique. Il semble que ce dernier point de vue soit juste : comme Schumann, Schœnberg ne s'est pas réalisé complètement). Vis-à-vis de l'histoire, le passage de Schœnberg a été d'une importance décisive pour l'évolution de la musique dans le monde : après ses deux disciples, Berg et Webern, le dodécaphonisme sériel connaîtra une éclipse ; mais au lendemain de la seconde guerre mondiale, le mouvement sera repris avec une vigueur nouvelle dans le monde entier de façon rationnelle, logique et efficace. On peut en discuter les résultats, mais non la réalité. Comme le dit justement André Hodeir, de même que Moïse, Schœnberg a su montrer la Terre promise, mais il ne lui a pas été donné d'y pénétrer lui-même.

Avant de passer aux deux grands disciples de Schœnberg, Alban Berg et Anton Webern, tous deux Viennois comme lui, il convient de ne pas oublier un autre Viennois, Josef HAUER (1883-1959), qui eut le pressentiment d'une musique atonale, mais qui ne sut pas la réaliser sur un plan artistique et créateur.

Alban BERG (1885-1935) suit la même évolution que son maître : tonalité, atonalité dodécaphonique anarchique, dodécaphonisme sériel, enfin applications sérielles dans le domaine tonal. Toujours rattaché au romantisme de Schumann et de Mahler, Berg n'a pas été à proprement parler un pionnier. Il n'a fait qu'exprimer une sensibilité frémissante en un langage composite utilisant plus ou moins intégralement la technique schoenbergienne. De même que son maître, il ne s'est jamais détaché des formes classiques.

Son œuvre la plus radicale dans le domaine sériel est son *Concerto de chambre* (1923-25). Auparavant, ses *Trois pièces pour orchestre* (1914), ouvrage convulsif d'une extraordinaire richesse sonore, en faisaient un maître de l'expressionnisme musical. Après le *Concerto de chambre*, l'admirable *Suite*

lyrique pour quatuor à cordes (1925-26) est une suite d'états émotionnels paroxystiques mis en œuvre avec une virtuosité et une invention instrumentales d'un raffinement inouï ; l'ouvrage est alternativement sériel et non sériel. Son ultime *Concerto pour violon et orchestre* « *à la mémoire d'un Ange* » (1935) marque un retour accentué à une conception esthétique issue du romantisme, tout en réintroduisant dans la musique de Berg certains éléments empruntés à la musique tonale. Toutes ces partitions sont l'œuvre d'un artiste doué d'un tempérament dramatique exceptionnel et d'un instinct scénique qui ne cessent de se manifester jusque dans la musique pure. Et c'est, en effet, au théâtre que Berg nous a donné son chef-d'œuvre, plantant du même coup un nouveau jalon dans l'histoire de l'opéra : *Wozzeck* (1917-21) est, après le *Pelléas* de Debussy, le grand événement lyrique du XX^e siècle. L'ambiance du drame de Büchner était éminemment favorable au génie expressionniste de Berg. L'œuvre est d'un effet dramatique direct qui ne pose de problème vis-à-vis de nul public. Sa structure est toute nouvelle dans l'histoire de l'opéra : chacune des scènes est traitée sur le plan d'une forme classique (invention, suite, sonate, prélude, fugue, rondo, etc.). Là, Berg réussit où Schœnberg avait échoué : rien de néo-classique, le cadre de ces formes disparaît complètement, et tout est emporté par le dynamisme et l'émotion dramatiques. Le coloris orchestral est d'une extrême puissance suggestive. Une mélodie parlée issue du *Pierrot lunaire*, mais perfectionnée et assouplie, y est utilisée. Enfin, il faut signaler un retour mesuré à l'emploi du leitmotiv wagnérien. En dépit de ses disparates stylistiques, *Wozzeck* reste un des grands chefs-d'œuvre de l'histoire de l'opéra.

C'est à Anton WEBERN (1883-1945) qu'il sera donné, pour reprendre l'image d'André Hodeir, de pénétrer dans la Terre promise. Longtemps méconnu même en son propre pays, et surtout mal connu, Webern est le premier qui ait su donner leurs conséquences normales et intégrales aux acquisitions de Schœnberg. Il y a peu d'années qu'on lui a rendu justice, ceci tout particulièrement grâce à l'action du jeune compositeur français Pierre Boulez qui a su mettre en lumière toute la signification de son génie. On pourrait résumer schématiquement l'apport de Webern en disant que si Schœnberg a découvert un nouveau langage et sa syntaxe, Webern a su en trouver les formes, le style, l'instrumentation, la sensibilité, et en a, le premier, créé une littérature de base.

Parti des influences de Brahms, de Mahler et du premier Schœnberg, Webern s'est très vite affranchi. Dès ses mélodies *opus* 3 (1909), il suspend les fonctions tonales classiques. Ainsi que le souligne Boulez, il va « réhabiliter le pouvoir du son » (à peu près parallèlement à ce que fait, en France, Debussy avec *Le Martyre de saint Sébastien*, *Jeux*, et les *Etudes* pour piano). La parenté Debussy-Webern, pour surprenante qu'elle puisse paraître à certains, est une idée mise récemment en lumière, et qui éclaire singulièrement l'évolution actuelle de la musique européenne. « Webern a substitué aux familles instrumentales la famille, moins conventionnelle, des timbres » (Barraqué). Ce faisant, il a créé une nouvelle sensibilité auditive, laquelle prenait aussi ses sources dans l'idée de *Klangfarbenmelodie* (mélodie de timbres) émise, mais non exploitée complètement, par Schœnberg, technique suivant laquelle les notes constitutives d'une ligne polyphonique sont attribuées à différents instruments. Ceci crée un climat sonore nouveau qui donne à la musique des projections spatiales. C'est là une des grandes créations weberniennes, une de celles qui féconderont le plus dynamiquement la jeune école qui aura environ 20 ans en 1945.

Sur le plan de la forme, réagissant contre le gigantisme des développements post-romantiques et leur éloquence exaltée, Webern préconise la « petite forme » (en quoi il influencera son maître Schœnberg) : il compose des pièces d'une extrême brièveté, très condensées, dans lesquelles il résout — précisément sans éloquence — tous les problèmes posés par l'esthétique et la technique nouvelles. Il réalise ainsi ce à quoi Schœnberg n'était pas parvenu : la création de formes adéquates, allant en même temps jusqu'aux plus extrêmes conséquences de l'athématisme. Enfin, Webern fait entrer dans la contexture organique de ses compositions des éléments qui n'étaient auparavant considérés que comme décoratifs ou expressifs, les registres, attaques, nuances, et jusqu'aux silences. Parmi ses œuvres instrumentales les plus caractéristiques, il faut citer *Cinq mouvements pour quatuor* (1909) dans lesquels apparaît déjà sa technique « spatiale », les *Six pièces pour orchestre* (1910), les *Cinq pièces pour orchestre* (1913), la *Symphonie de chambre* (1928) où son art instrumental atteint au sommet, le *Concerto pour neuf instruments* (1934), les *Variations pour piano* (1936) qui créent une écriture pianistique entièrement neuve, et les *Variations pour orchestre* (1940). De tels chefs-d'œuvre ont maintenant fait école dans le monde entier. Cela n'est pas sans créer, déjà, un nouvel académisme. Mais quel système de composition n'en crée pas ? Quelques-unes des œuvres que nous voyons naître depuis Webern suivant les suggestions de ce maître nous montrent que l'univers nouveau découvert par celui-ci n'est pas issu d'un mirage : un art vivant, et bien de notre temps, en a déjà jailli.

Parallèlement à l'aventure des trois musiciens viennois, la musique allemande poursuit sa route sur des voies plus tradi-

tionnelles. Sur ce plan, il faut reconnaître qu'elle manifeste un certain épuisement. Il n'est même pas excessif de parler de décadence, ce que peuvent expliquer d'une part un siècle de surproduction, et d'autre part le fait que les musiciens de ces pays vivront volontiers enfermés dans un orgueilleux nationalisme (ils resteront pour la plupart imperméables aux influences étrangères de Debussy, de Strawinsky, de Bartok et des jeunes Français des années 20). Ce superbe isolement deviendra complet à l'arrivée de Hitler.

Pour cette période de l'entre-deux-guerres, il n'y a guère qu'un nom à citer, celui de Paul HINDEMITH (né en 1895), dont la personnalité a un moment dominé la production de son pays. Son œuvre est considérable en quantité. Au début, elle est marquée par les influences de Brahms, Bruckner et Richard Strauss. Mais, peu porté par nature aux épanchements romantiques, et réagissant instinctivement contre l'esprit fin de siècle, Hindemith s'est bientôt orienté vers une sorte de néo-classicisme que sa robuste verve juvénile protégera un moment de l'académisme dans des œuvres qui, au début, ont une certaine saveur d'avant-garde. Parmi les meilleures productions de cette période, il faut citer des partitions scéniques (*Cardillac*, 1926 ; *Neues vom Tage*, 1929 ; *Mathis der Maler*, 1934 ; *Nobilissima visione*, 1938), des partitions symphoniques (*Concert pour cordes et cuivres*, 1931 ; *Concerto pour orchestre*, 1935, et toute une série de concertos pour solistes), et des partitions vocales (*Das Marienleben*, 1924).

Les ouvrages de cette époque constituent le plus personnel et le plus nouveau de l'apport de Hindemith, grâce à une réelle invention mélodique, et à un sens vigoureux du dynamisme rythmique. Dans la période la plus récente de sa production, le néo-classicisme si vivant de sa jeunesse semble tendre vers un académisme assez morose, conservant cependant la marque d'un artisanat supérieur dans le domaine de l'orchestration notamment. De cette seconde partie de sa production, on ne saurait dégager nul apport particulier dans l'évolution de la musique allemande.

Pour cette même génération, il faut encore citer Paul DESSAU (né en 1894), actuellement compositeur des plus

estimés en Allemagne de l'Est, qui est passé du dodécaphonisme au réalisme socialiste *(Le festin de Lucullus)*. Carl ORFF (né en 1895), plus dramaturge que musicien. Hermann REUTER (né en 1900) qui n'a pas oublié Mahler, et exprime son néo-romantisme en un langage moderne. Ernest KRENEK (né en 1900) et Hans JELINEK (né en 1901), deux Autrichiens qui, après avoir été à l'avant-garde du système, en représentent maintenant les piliers académiques. De même pour Hans Erik APOSTEL (né en 1901). Par contre, une mention particulière s'impose pour Alexandre von SPITZMULLER (né en 1894), Autrichien fixé en France, dont l'authentique et profonde musicalité a fait son profit des enseignements de Berg.

On citera ensuite quelques musiciens nés peu après les précédents, mais dont la carrière, paralysée au moment critique par le néo-classicisme mort-né de l'esthétique nazie, a été tardive : Werner EGK (né en 1901), l'un des plus doués, l'un des rares à avoir intelligemment assimilé des influences étrangères (Strawinsky, Falla, Prokofieff, Milhaud ainsi que la musique française en général) ; Boris BLACHER (né en 1903), l'un des esprits les plus remarquables de sa génération, d'une invention sans cesse sollicitée par les nouvelles perspectives ; Karl Amadeus HARTMANN (né en 1905) qui, après avoir travaillé avec Webern, s'est créé un style très différent, plus traditionnel, de puissant symphoniste — on ajoutera qu'à la tête des organisations musicales où il se trouve, Hartmann est un propagandiste aussi infatigable qu'efficace pour la musique française en Allemagne ; enfin, Wolfgang FORTNER (né en 1907), forte et pittoresque personnalité, venu au dodécaphonisme après différents tâtonnements, actuellement l'un des professeurs les plus estimés.

Pour la plus jeune génération, celle n'ayant guère plus de quarante ans, on ne peut livrer que des observations encore plus fragmentaires. La plupart de ces compositeurs nouveaux venus se placent dans la descendance webernienne. La personnalité dominante est celle de Karlheinz STOCKHAUSEN (né en 1928), de formation allemande et française ; avec le Français Pierre Boulez et l'Italien Luigi Nono, il est un des leaders de la toute jeune école européenne actuelle par la façon dont il donne un prolongement original et créateur aux suggestions de Webern, cela jusque dans le domaine de la musique électronique où il est le pionnier le plus avancé. Hans Werner HENZE (né en 1926), lui aussi de formation franco-allemande, fait preuve d'une grande facilité ; après une période de dodécaphonisme strict, il semble revenir à un compromis entre la tradition et la nouveauté ; c'est un lyrique très doué. Citons

enfin les noms de Bernd Aloïs ZIMMERMANN, Giselher KLEBE, Hans Ulrich ENGELMANN dont les réalisations dépassent déjà le stade des promesses.

Ainsi, après les années d'orgueil pangermaniste et celles de l'asphyxie hitlérienne, voici à nouveau, comme aux siècles classiques, l'Allemagne largement ouverte sur le monde. Outre-Rhin, certains esprits, chez qui l'esprit totalitaire n'est pas mort, s'en chagrinent sans doute : il y a toujours eu partout des conservateurs, quoi qu'il s'agisse de conserver. Mais des résultats positifs sont là : des faits et des œuvres nous montrant bien qu'à un certain échelon de culture, et dans des conditions normales, le nationalisme musical est bien « l'héroïque faiblesse » dont parlait Gœthe. Ces faits, ce sont les contacts internationaux, et tout particulièrement franco-italo-allemands, qui, depuis la dernière guerre, ont été suscités par les grandes stations de radio allemandes (Cologne, Hambourg, Münich), lesquelles n'ont fait que suivre l'impulsion initiale donnée dès 1945 par le critique et musicographe Heinrich Strobel à la radio de Baden-Baden. Ces faits, ce sont aussi les rencontres internationales de musique contemporaine dans les festivals comme ceux de Donaueschingen ou de Darmstadt. Ces œuvres, c'est la riche moisson qui, une fois les orages passés, est née d'une fréquentation, intime comme aux siècles classiques, entre les trois pays, Allemagne, Italie et France, sans la coopération desquels la musique du monde ne serait pas ce qu'elle est. C'est, du moins, ce que nous apprend l'histoire.

INDEX DES NOMS CITÉS

Aichinger (G.), 19-30.
Albert (E. d'), 110.
Albert (H.), 24.
Apostel (H. E.), 123.

Bach (J. S.), 48.
Bach (W. F.), 60.
Bach (K. P. E.), 60.
Bach (J. Ch. Fr.), 76.
Bach (J. Ch.), 76.
Beck (F.), 62.
Beethoven (L.), 78.
Benda (F.), 60.
Berg (A.), 118.
Bibern (H.), 36.
Blacher (B.), 123.
Böhm (G.), 41.
Brahms (J.), 105.
Bruch (M.), 110.
Bruckner (A.), 107.
Bruhns (N.), 28.
Buxtehude (D.), 25-34.

Cannabich (J.), 60-62.
Cornelius (P.), 92.
Cramer (les), 62.

Danzi (Fr.), 62.
Dedekind (K.), 24.
Dessau (P.), 122.
Dittersdorf (C.), 76.

Eccard (J.), 19.
Eichner (E.), 62.
Egk (W.), 123.
Engelmann (H. U.), 124.
Erlebach (P.), 40.

Filtz (E.), 62.
Fischer (J.), 36.
Flotow (F.), 92.
Folz (H.), 12.
Fortner (W.), 123.
Franck (J.), 28.
Fränzl (I.), 62.
Froberger (J.), 33.
Fuhrmann (G.), 32.
Fulda (A.), 14.
Fux (J.), 28.

Gintzler (S.), 29.
Glück (Ch. W.), 60-62.
Graun (C.), 60.

Haendel (G. Fr.), 56.
Hammerschmidt (A.), 32.
Hartmann (K. A.), 123.
Hasse (J.), 60.
Hassler (L.), 19.
Hauer (J.), 118.
Haydn (J.), 64.
Haydn (M.), 76.
Henze (H. W.), 123.
Hindemith (P.), 122.
Hofhaimer (P.), 14-29.
Holzbauer (I.), 60-62.
Humperdinck (E.), 110.

Jelinek (H.), 123.

Keiser (R.), 28.
Kelz (M.), 33.
Kerll (J.), 29-33.
Kindermann (G.), 33.
Kittel (Ch.), 28.
Klebe (G.), 124.

KRENEK (E.), 123.
KRIEGER (A.), 33.
KUHNAU (J.), 40.
KUSSER (S.), 29-40.

LAUFENBERG (H.), 14.
LÖWE (J. K.), 91.
LORTZING (A.), 88.
LÜBECK (V.), 40.
LUTHER, 15.

MAHLER (G.), 111.
MARSCHNER (H.), 88.
MATTHESON (J.), 48.
MENDELSSOHN (F.), 93.
MINNESÄNGER, 11.
MEISSEN, 12.
MEISTERSINGER, 12.
MEYERBEER (G.), 92.
MONN (G.), 60.
MOZART (L.), 60.
MOZART (W. A.), 69.
MUFFAT (G.), 37.
MÜGELN (H.), 12.
MÜLLER (W.), 76.

NEUSIDLER (M.), 29.
NICOLAÏ (O.), 92.
NICOLAÏ (P.), 19.
NUNNENBECK (L.), 12.

ORFF (C.), 123.

PACHELBEL (J.), 37.
PAUMANN (C.), 14-29.
PEUERL (P.), 30.
PFITZNER (H.), 110.
PRAETORIUS (M.), 20-30.

QUANTZ (J.), 60.

REGENBOGEN, 12.
REGER (M.), 114.
REICHARDT (J.), 76.
REINKEN (J.), 33.
REUSNER (E.), 33.
REUTER (H.), 123.
RICHTER (F.), 60-62.
RIEPEL (J.), 60.
RIST (J.), 24.
ROSENMÜLLER (J.), 33.
RUDENIUS (J.), 32.
RUST (F.), 76.

SACHS (H.), 12.
SCHEDEL (H.), 14.
SCHEIBE (J.), 60.
SCHEIDT (S.), 30.
SCHEIN (J.), 23-30.
SCHILLINGS (M.), 110.
SCHLICK (A.), 14-29.
SCHMELZER (J.), 33.
SCHOBERT (J.), 62.
SCHOENBERG (A.), 116.
SCHUBERT (F.), 88.
SCHUMANN (R.), 95.
SCHÜTZ (H.), 20.
SENFL (L.), 14-19.
SPITZMULLER (A.), 123.
SPOHR (L.), 88.
STAMITZ (J. A.), 60-62.
STOCKHAUSEN (K.), 123.
STRAUSS (J.), 92.
STRAUSS (R.), 113.
STRUNGK (A.), 29-34.
SUPPE (F.), 92.

TELEMANN (G.), 47.
THEILE (J.), 29.
TOESCHI (les), 62.
TUNDER (F.), 24.

VOGELWEIDE (W.), 11.
VOGLER (abbé), 76.

WAGENSEIL (G.), 60.
WAGNER (R.), 100.
WALTHER (J.), 18.
WALTHER (J. J.), 36.
WEBER (C. M.), 86.
WEBERN (A.), 120.
WECKMANN (M.), 24-33.
WOLF (H.), 110.
WOLKENSTEIN (O.), 13.

ZELTER (J.), 76.
ZIMMERMANN (B. A.), 124.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

J. MULLER-BLATTAU, *Histoire de la musique allemande*, traduit de l'allemand par J. GAUDEFROY-DEMOMBYNES (Payot, 1943) (on consultera cette étude avec les réserves qu'impose le fait qu'elle a été écrite en Allemagne hitlérienne, notamment en ce qui concerne les compositeurs israélites).

J. COMBARIEU et R. DUMESNIL, *Histoire de la musique* (4 vol.) (A. Colin, 1958).

A. HODEIR, *La musique étrangère contemporaine* (P.U.F., 1954).

E. REUTER, *La mélodie et le lied* (P.U.F., 1950).

M. BEAUFILS, *Le lied romantique allemand* (Gallimard, 1956).

N. DUFOURCQ, *L'orgue* (P.U.F., 1948).

N. DUFOURCQ, *J. S. Bach, maître de l'orgue* (Floury, 1948).

N. DUFOURCQ, *Le clavecin* (P.U.F., 1948).

A. EINSTEIN, *La musique romantique* (Gallimard, 1959).

TABLE DES MATIÈRES

		Pages
Introduction		5
Chapitre Premier.	— Période impériale. Des origines à la fin du Moyen Age	9
— II.	— La Réforme et la guerre de Trente Ans. Petites cours et églises. La formation d'une grande école de musique savante	15
— III.	— L' « Aufklärung ». Un classicisme : Bach et Haendel. Les pré-classiques.	42
— IV.	— Humanisme classique et « Sturm und Drang ». Le classicisme : Haydn et Mozart	64
— V.	— L'aube du romantisme. Beethoven, Schubert, Weber	77
— VI.	— Le plein jeu du romantisme. Apogée d'un art national	92
— VII.	— Les lendemains du romantisme	109
— VIII.	— Le XX^{e} siècle	116
Index des noms cités		125
Bibliographie sommaire		127

1967. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)

ÉDIT. N° 29 637 IMPRIMÉ EN FRANCE IMP. N° 20 213

Que sais-je?

Collection dirigée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

1238. **Les Mérovingiens** (G. Fournier).
1239. **Géographie de la France** (R. Clozier).
1240. **Le travail en Grèce et à Rome** (Cl. Mossé).
1241. **Le plancton** (P. Bougis).
1242. **Géographie de l'Asie du Sud-Est** (J. Delvert).
1243. **La radiocristallographie** (Ch. Legrand).
1244. **La Chine impériale** (D. Lombard).
1245. **Le Coran** (R. Blachère).
1246. **L'algèbre de Boole** (G. Casanova).
1247. **Le latin vulgaire** (J. Herman).
1248. **Le pH et sa mesure** (Cl. Rocchiccioli).
1249. **L'Antarctique** (A. Cailleux).
1250. **Les noms des animaux terrestres** (L. Guyot et P. Gibassier).
1251. **L'algèbre linéaire** (J. Bouteloup).
1252. **Le droit maritime** (A. Boyer).
1253. **Grammaire du grec** (Ch. Guiraud).
1254. **Le soufre** (Cl. Duval).
1255. **L'alpinisme** (P. Bessière).
1256. **L'investissement international** (G.-Y. Bertin).
1257. **Cybernétique et biologie** (A. Goudot).
1258. **La chirurgie du cœur** (Cl. d'Allaines).
1259. **Le royalisme** (Ph. du Puy de Clinchamps).
1260. **Le foie et ses maladies** (J. Caroli et Y. Hecht).
1261. **Les institutions monétaires en France** (M. Netter).
1262. **Les régimes de retraite** (J. Flesch).
1263. **Les maladies parasitaires** (H. Galliard).
1264. **Le système bancaire français** (J.-P. Gaullier).
1265. **Histoire de la langue anglaise** (A. Crépin).
1266. **Le Directoire et le Consulat** (A. Soboul).
1267. **Les quasars** (Ph. Veron).
1268. **Le droit du travail** (M. Despax)
1269. **La théologie catholique** (P. Adnès).
1270. **Le calcul analogique** (J.-J. Gleitz).
1271. **Histoire de la propagande** (J. Ellul).
1272. **Le Togo** (R. Cornevin).
1273. **L'oxygène** (Cl. Duval).
1274. **La culture de tissus** (J. Verne et S. Hébert).
1275. **Grammaire de l'arabe** (G. Lecomte).
1276. **Prestidigitation et illusionnisme** (J. Hladik).
1277. **La réussite sociale** (A. Girard).
1278. **Grammaire du russe** (J. Veyrenc).
1279. **Les philosophes français d'aujourd'hui** (P. Trotignon).
1280. **L'Ancien Testament** (Ed. Jacob).
1281. **Histoire de la langue latine** (J. Collart).
1282. **La cellulose** (M. Chene et N. Drisch).
1283. **La génétique des populations** (E. Binder).
1284. **Le Pérou** (O. Dollfus).
1285. **Patois et dialectes français** (P. Guiraud).
1286. **La littérature grecque chrétienne** (A.-M. Malingrey).
1287. **La musique concrète** (P. Schaeffer).
1288. **La culture d'organes** (M. Sigot).
1289. **Le travail au XIX^e siècle** (Cl. Fohlen).
1290. **L'arsenic et ses composés** (R. Dolique).
1291. **L'athéisme** (H. Arvon).

ÉDIT.
29 637

1967-4 – Imp. des Presses Universitaires de France, Vendôme (France)
IMPRIMÉ EN FRANCE